



**SEMBRAR ACONTECERES.
IDEAS. EFICACIAS. BELLEZAS.
APUNTES SOBRE DIRECCIÓN
ESCÉNICA**

FABIÁN CASTELLANI

SEMBRAR ACONTECERES

Ideas. Eficacias. Bellezas.
Apuntes sobre dirección
escénica

Fabián Castellani
(Investigador)

José Luis Valenzuela
(Tutor)

Guaymallén, Mendoza, marzo de 2021
Beca de Investigación.
Instituto Nacional de Teatro - Argentina

Castellani, Fabián

Sembrar aconteceres : ideas : eficacias : bellezas : apuntes sobre dirección escénica / Fabián Castellani ; prólogo de José Luis Valenzuela. - 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2022.

98 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios Teatrales)

ISBN 978-987-3811-74-6

I. Teatro. I. Valenzuela, José Luis, prolog. II. Título.

CDD 792.0233

Ejemplar de distribución gratuita

Prohibida su venta

Foto de tapa: Pao Alonso. Actores: Nadya Kotlik y Tin Ferreyra. Obra: *Las tres torres de hualilán*.

Consejo Editorial

Gustavo Uano

Gisela Ogás Puga

Nerina Dip

Carlos Pacheco

David Jacobs

Staff Editorial

Carlos Pacheco

Graciela Holfeltz

David Jacobs

Laura Legarreta

Fernanda Cava (Corrección)

Agustina Periale (Diseño de tapa)

Mariana Rovito (Diagramación)

Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-74-6

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Reservados todos los derechos.

Impreso en Buenos Aires, julio de 2022

Edición a cargo de EUDEBA

Primera edición: 2.500 ejemplares

A mi madre, la espectadora que más extraño.

A las actrices y actores que confiaron en mi mirada.

*A Cheli (Graciela González de Díaz Araujo)
por alentarme a escribir este texto.*

A mis hijos.

AGRADECIMIENTOS

A José Luis Valenzuela por su enorme sabiduría y su humildad, a mi amigo Foca Sosa, dealer de teorías estimulantes, a Valeria Rivas, Gabriela Psenda, Federica Bonoldi y Daniela Moreno por sus lecturas y aportes.

PRÓLOGO

Hace algunos años se me ocurrió que hay textos que piden ser leídos con el cuerpo horizontal, cómodamente acostados. Otros escritos nos solicitan estar sentados en clara vigilia y otros más, por último, nos empujan a una intranquila lectura de pie. Son tres actitudes fuertemente entrelazadas con diferentes estados de ánimo o, más probablemente, con momentáneas calidades energéticas del cuerpo.

El estar acostados, como se sabe, nos predispone a las representaciones fantásticas y a deslizarnos en la más secreta de nuestras intimidades. Se trata de una condición receptiva a la fabulación y a la poesía fecunda en evocaciones. Se suele “hacer el amor” en esa posición, dejándose los cuerpos enhebrar y enredar en susurros literarios, dejándose traspasar por anhelos y sueños apenas murmurados.

Nos sentamos cuando, lápiz y resaltador en mano, transitamos las páginas densas de un tratado o los razonamientos bien encadenados de un ensayo erudito. El cuerpo sabe que esa tarea demanda una larga paciencia y es bueno que el asiento sea lo más cómodo posible. Son horas de atención (sobre)exigida, de notas minuciosas necesitadas de una silla con buen respaldo para levantar de vez en cuando la mirada de las hojas escritas y absorberse en la visión del cielorraso.

Finalmente, hay escritos para ser leídos de pie y en movimiento. Son como el libreto que sostiene un actor o una actriz en sus manos mientras tantea el espacio en que habrá de actuar y se familiariza con los objetos que habrán de poblar ese territorio ficticio. La letra es entonces un nexo provocativo entre un cuerpo que se predispone a ser otro y un mundo tangible que habrá de despegarse de sus usos y recorridos “reales”. Los textos para leer en caminata exploratoria nos impulsan a las acciones tentativas, nos ponen en la antesala de una metamorfosis, como cuando los huicholes mexicanos van cambiando el nombre de las cosas durante su larga peregrinación en busca del *peyotl* que les abrirá las puertas de otros mundos.

El libro de Fabián Castellani, puesto ahora frente al lector o lectora, es una obra para leer al borde de la cama. No en un sillón cómodo y blando ni en la butaca adyacente a un escritorio, sino justo al borde de un lecho, en la frontera misma entre una ensoñación y una posible *poiesis* atareada.

Los autores que cita Fabián no solo provienen del campo teatral, sino, sobre todo, de un pensamiento que intenta comprender el estado presente y los rumbos posibles de nuestras culturas en una perspectiva emancipadora. En este sentido, los libros y artículos aquí mencionados invitan a soñar un futuro probablemente utópico, pero lo hacen formulando sus ideas con vehemencia y notable estilo literario. Tal es el caso de Ítalo Calvino, brillante novelista y ensayista italiano nacido en Cuba, en quien el autor de las páginas que siguen encuentra una guía insustituible para internarse en una zona de la dirección escénica poco visitada por la teoría teatral académica.

En el camino autodidacta –aunque varias veces asistido por ilustres acompañantes– que Fabián Castellani ha transitado para convertirse en el excelente director que es, le ha sido difícil dar con libros que fuesen más allá de la historia y los recursos técnicos del oficio. Esta carencia, nos dice, lo obligaba a traducir, a deducir, a adaptar escritos no directamente involucrados con el teatro, pero capaces de delinear los intrincados senderos de la creación artística y literaria. Es así como la terna “levedad”, “rapidez” y “consistencia” expuesta en *Seis propuestas para el próximo milenio* de Calvino, por ejemplo, le fue de ayuda para dar forma a su propia trilogía operativa: ideas, eficacias, bellezas. Ninguna de estas nociones, claro está, se acoge fácilmente a las intuiciones que tenemos de ellas, y será necesaria toda la extensión de este libro para desplegarlas en su complejidad. Las páginas que siguen son la crónica de algunas de las traducciones-deducciones-adaptaciones que mantienen en fértil devenir el saber-hacer directoral de Fabián Castellani.

En apoyo de esta exposición serán convocados/as no solo pensadores/as y poetas que contornean al teatro (Susan Sontag, Byun - Chul Han, Marisa Wagner, Juan Camilo Cajigas-Rotundo, David Lynch...) sino también ciertos “clásicos” del oficio escénico que han pensado ese territorio desde el hacer mismo (Eugenio Barba, Sergei Eisenstein, Antonin Artaud, Anne Bogart...) Entre los autores citados por Castellani, solo Alain Badiou forma parte de la bibliografía habitual de los escritos académicos sobre la escena teatral, y ello quizá porque Badiou suele despuntar el vicio dramaturgico en las horas libres que le deja la filosofía.

Así, la selección de autores realizada por Fabián en su empeño expositivo denota una doble postura política. Por un lado, ubica su trabajo creador y reflexivo en una periferia donde las limitaciones que en el Primer Mundo artístico asumen un carácter heurístico (piénsese en el ejemplar filme *Cinco obstrucciones* de Lars von Trier), son entre nosotros insoslayables componentes del ámbito de trabajo cotidiano: la provincia geográfica y cultural es de por sí

una superficie erizada de obstáculos (casi) inamovibles que obligan a constantes acomodaciones y mutaciones de las obras.

Por otro lado, si bien Fabián Castellani es docente en la Universidad Nacional de Cuyo, forma parte de una lista de productivos francotiradores que, habiendo transitado por las aulas de los “estudios superiores”, mantienen vivo y efervescente el teatro dentro y fuera de los muros estrechos de la Institución.

Es por esto que el libro que el lector o lectora tiene ahora en sus manos no se aviene a la escrupulosa posición sedente, a menos que ese lector o lectora apoye sus asentaderas en un filo inestable en que se esté tan cerca del vuelo poético como de la afanosa construcción de espacios, ritmos y materias capaces de nutrir, abrigar y envolver una idea sembradora de aconteceres escénicos.

Entre estar acostado ensoñando y estar de pie creando no hay contradicción sino reversibilidad: ambos estados son instancias del poetizar, es decir, fases o momentos de una *poiesis* que, según consigna Fabián Castellani hacia el final de su texto, concibe “espectáculos pájaros, espectáculos ríos, espectáculos lobos, espectáculos sauces, espectáculos ciborgs...” destinados a “embellecer un momento de la vida de nuestrxs espectadorxs abrumados de tersura y trasladarlos al acontecimiento imposible”.

José Luis Valenzuela
Mayo de 2021

LA IMPORTANCIA DEL OTRO EN EL ACONTECIMIENTO

“¿PUEDE SER LA LENGUA PEDAGÓGICA UNA LENGUA TRASTORNADA
DE PREGUNTAS Y NO DE CERTEZAS AUTOEVIDENTES?
¿LO PUEDE TOLERAR NUESTRO HABITUS PEDAGÓGICO COLONIAL?”

VAL FLORES

Estos escritos están orientados a la dirección escénica. Parten desde reflexiones personales y desde mi práctica, pero son pensamientos entretreídos con miradas teóricas y propuestas de diferentes referencias (teoría teatral, filosofía, biología, etc.). En esta mixtura de materiales, tan propia de lo latinoamericano, se ha constituido mi hacer teatral. Abrevando de aquí y de allá. En este caso, será importante también para ampliar las lecturas. El mundo del teatro es maravilloso y complejo, pero los aportes de otras ramas nos ayudan a sacar la mirada del ombligo para volver enriquecidos, profundos, divergentes.

Desde que empezó a tener relevancia el concepto de dirección teatral en la historia del teatro a comienzos del siglo XX, se ha asociado a la puesta en escena. Pero esta mirada de la dirección definiría una relación textocéntrica, porque supone poner en escena, trasladar a la escena, un texto dramático. En este caso quien dirige media entre un texto y el escenario. Desde mi experiencia, prefiero el concepto de montaje (históricamente más relacionado al cine) ya que está posicionado en la recepción. Es decir, podemos abstraernos en la escena y todos sus recursos, o podemos enfocarnos en cómo se recibe lo que sucede sobre las tablas. Es una posición que estudia la escena pero desde lo que produce en quienes la perciben. Hay una gran preocupación por cómo llegan las propuestas a la platea. Por lo tanto, nos aleja de la obra encriptada en sí misma y plantea una relación de necesidad entre quienes habitan el convivio teatral. En algunos artículos concebí la idea de tribu relacionada con esa extraña mezcla que se produce entre el teatro y la sociedad –cada tribu encuentra su teatro, cada teatro encuentra su tribu– proponiendo que las micropoéticas se construyen en relación, son espectador-dependiente. La importancia del otro en el acontecimiento. Nada más y nada menos. Esa será siempre la mirada con la que plantearé mis propuestas. Buscando sembrar preguntas y reflexiones, como cuando al montar un espectáculo busco sembrar aconteceres.

TRILOGÍAS

El mundo de la teoría teatral está lleno de tríadas. Desde la japonesa Jo-ha-kyu que nace de la música pero se aplica a diferentes estructuras artísticas, incluido el teatro, hasta las tres dramaturgias barbianas (orgánica, narrativa y evocativa) pasando por las partes de una acción según Meyerhold (intención, realización, reacción) y la terna formada por actuación, preactuación, antiactuación, también meyerholdiana. Michael Chejov (también ruso) plantea el sentimiento de facilidad, sentimiento de forma y sentimiento de belleza. Incluso el teórico argentino José Luis Valenzuela organiza su libro de actuación sobre ternas y desarrolla brevemente el porqué de este uso reiterado de secuencias de tres.

También me resulta interesante usar una tríada en estos momentos en los que buscamos escapar del mundo binario como una forma simplista de resolver todo por antinomias. Está claro que los tres conceptos que quiero desarrollar no son antagónicos y ese es uno de los puntos más atractivos de esta terna. Para mí son tres ejes que generan un espacio tridimensional porque atañen a diferentes necesidades de la recepción teatral, aunque pueden potenciarse o anularse según su uso. Los cruces posibles entre Idea, Eficacia y Belleza nos dan mucho más que tres posibilidades y nos empujan a abrir el panorama en el proceso de creación.

Sin intentar colocarme entre las antes mencionadas ternas, tan importantes a la historiografía teatral, he encontrado en estas palabras marcos propicios para alimentar mis búsquedas teatrales. A continuación quiero explorarlas, no tanto para contagiar y difundir, sino más bien para indagar un poco más en ellas. No creo que se pueda elaborar una teoría y no es la intención de estos escritos, pero sí pueden ser útiles para aguijonear a creadores inquietxs.

¿POR QUÉ AHONDAR EN LOS EJES IDEAS, EFICACIAS Y BELLEZAS?

“DESEO DE DESOBEDECER EL LLAMADO A LA CLARIDAD, A LA EXIGENCIA DEL CÁLCULO, A QUE NUESTRAS PALABRAS SEAN SEDANTES TEXTUALES PARA EL NERVIÓ OPTICO DEL DOMINIO. DESOBEDECER NO PARA EL ALGORITMO EMPRESARIAL DEL ESPECTÁCULO, SINO PARA CAER EN EL ABISMO DE SÍ COMO LA VÉRTEBRA SECRETA Y GRAVOSA DE LA IMAGINACIÓN.”

VAL FLORES

Desde que decidí trabajar la dirección teatral empecé a preguntarme cómo se estudia. ¿Cómo se aprende a dirigir? Además de ponerme a leer a grandes maestrxs, organicé seminarios con directores y directoras de Mendoza, y asistí a todas las charlas y talleres sobre el tema de gente que pasaba por la provincia. También viajé para participar de actividades pedagógicas en otras ciudades. Y sobre todo me puse a dirigir. Me parece un campo fascinante, hoy bastante descuidado, al menos en esta parte del mundo donde los presupuestos no permiten grandes exploraciones. Cada vez debemos someternos más a condicionamientos en la cantidad de integrantes de un elenco, en los espacios donde podemos presentar nuestros trabajos, en lo costoso de conseguir autorizaciones de textos y sobre todo en el dinero que podemos gastar para una producción. En la mayoría de los casos los pilares más fuertes son las actuaciones y el texto porque tenemos más acceso a desarrollarlos sin restricciones. Muchas veces escuché que una propuesta de dirección para encaminar un espectáculo es definir algún dispositivo que nos encorsete en determinados aspectos, por ejemplo: los textos se dicen siempre a público, o todo lo escenográfico y utilería se resuelven con distintos tipos de tela. En nuestro caso, tenemos muchos condicionamientos de por sí. Y si tenemos la suerte de contar con un espacio podemos prever al menos las dimensiones de la escena, pero lo más probable es que debamos adaptarnos de un mes a otro porque nuestro espectáculo irá cambiando de sala (con sus diferentes dimensiones, equipamiento técnico, etc.). Esto nos obliga al constante cambio y a una fuerte indeterminación. Por eso el teatro de calle se vuelve imprescindible como escuela de dirección. Lo que fui descubriendo en mi camino directoral es que me servía mucho tener marcos conceptuales, algunos

referidos a la estética y otros a la política. Hoy pienso que son lo mismo, pero desarrollaré eso más adelante. Muchas veces trabajé teniendo presente *Seis propuestas para el próximo milenio* de Ítalo Calvino, un libro que ha sido importantísimo porque en toda esta travesía algo que fui reconociendo es que los manuales de dirección no me servían. En ocasión de un estudio del teatro imposible lorquiano leí varios libros de dirección o puesta en escena, y descubrí que esos manuales o tratados eran más clases de historia o descripciones técnicas que remezones para cuestionar la creación. Entonces entendí que algo que no había sido escrito para el teatro me obligaba a traducir, a deducir, provocándome para su adaptación. Las propuestas de Calvino estimulaban mi imaginación. Por ejemplo, cuando plantea la necesidad de levedad con ejemplos literarios. ¿Cómo llevar eso al uso de acciones, situaciones, diseños lumínicos? Incluso los textos de teoría teatral más crípticos, como *El teatro y su doble* de Artaud eran de mayor utilidad para *moverme* a dirigir. Porque muchas veces lo que consideramos una teoría cierra, define, acota, y la educación teatral es metafórica, debe abrir, preguntar. La biomecánica, el teatro de la crueldad, el efecto extrañamiento, el teatro de la muerte son metáforas. El espacio vacío, el teatro del oprimido, las islas flotantes, los puntos de vista escénicos, el actor santo, la flor de Zeami son metáforas. Si no, estamos transfiriendo datos, información. Solo podemos diseccionar lo que está muerto. Cuando vemos el teatro como hecho vivo solo podemos acercarnos a través de la metáfora.

“DESEO DE LLENAR LA TEORÍA DE GEMIDOS, DESBORDARLA DE NUESTRAS CICATRICES Y CONTAMINARLA CON NUESTRAS ARTES DE LA INTUICIÓN Y LA CORAZONADA, PARA REESCRIBIRLA EN NUESTROS PROPIOS TÉRMINOS CON EL MÉTODO DEL CAOS Y LA INSOLENCIA, SACUDIENDO LA SOMNOLENCIA CADAVÉRICA DE LOS PAPERS.”

VAL FLORES

También las experiencias escuchadas o vividas me permiten encontrar herramientas. Trabajé a veces guiado por las tres dramaturgias que propone Eugenio Barba: dinámica u orgánica, narrativa y evocativa. Esta trilogía me ayuda mucho aún a analizar improvisaciones y propuestas presentadas por actores y actrices. Me ayuda a organizar la mirada de un ensayo y a entender

que cada cosa que habita la escena debe estar nutrida de profundidad. Una sobre otra, las capas de trabajo van enriqueciendo la escena y por consiguiente la recepción, o las recepciones para mejor decir. Con el tiempo fui definiendo una trilogía particular que no niega ni anula los marcos anteriores. Solo considero que me ayudan a tener en cuenta varios aspectos a la vez y me ordena el trabajo en el tiempo. Ahora sumo estos tres ejes, conceptos que fueron apareciendo y en ocasión de un taller que debía brindar sentí la necesidad de definir: ideas, eficacias y bellezas. Son disparadores; a veces siento que un espectáculo, o un grupo, o yo mismo necesitamos ahondar más en uno que en otro. A veces quiero hablarle a una tribu de espectadores y a veces a otra. Está la tribu que quiere incluso aprender cosas en el teatro, y la tribu de la eficacia que necesita que todo tenga la precisión justa y necesaria para que los atraviese. Obviamente también la tribu de la belleza necesita que sus sentidos sean embelesados por una iconicidad planeada y compuesta. Y está también la tribu más exigente, la que busca equilibrios, necesita que toda esta complejidad aparezca como algo sumamente simple e integrado. En estos años he dirigido en salas y en espacios abiertos, y creo que las herramientas se van ajustando para cada ocasión. El ideal es lograr la obra disfrutada por la mayor cantidad de espectadores, pero sin traicionarlos. Sin homogeneizarlos. Evitando el teatro pasteurizado. Cuando a Ariane Mnouchkine le preguntan de qué le sirve el público a un creador de teatro, responde que el público es aquel a quien siempre debemos escuchar, pero nunca obedecer. Luego cita a Jean Vilar:

“Se trata de saber si tendremos el coraje y la obstinación de imponer al público lo que éste desea oscuramente”¹.

Y eso obliga a tomar decisiones. Una de las acciones básicas de todo hecho creativo: decidir. Para este texto me he propuesto desarrollar estos ejes desde mi experiencia personal, con gran contenido de anécdotas y material teórico, pero sobre todo mi intención es contarles lo que pienso de estos conceptos con el deseo de que puedan contagiarse y ojalá crear sus propias tríadas. Tal vez uno o dos conceptos les hagan alguna cosquilla. Será suficiente. No es un libro recetario. No es un manual ni habla de TODA la Dirección Escénica. Es casi

¹ Mnouchkine, Ariane, *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*, 1º ed., Buenos Aires, Atuel; Montevideo, Trilce, 2007.

una biografía teorizada. En estos momentos escribo en cuarentena, en plena expansión del Covid 19 y permanentemente vienen a mi cabeza miedos sobre la imposibilidad del encuentro, del convivio, a la que nos sentimos sometidos hoy. Y con más fuerza se imprime en mis convicciones el amor por el teatro y su característica intransferible: la posibilidad del estar con el otro. Estas palabras son hoy mi manera de estar con ustedes.

IDEAS

En el principio era el logos

“LO QUE DISTINGUE AL TEATRO DEL CINE, DEL QUE ES EL APARENTE RIVAL DESAFORTUNADO (TANTO MÁS CUANTO QUE AMBOS COMPARTEN MUCHAS COSAS: INTRIGAS, GUIONES, TRAJES, SESIONES..., PERO POR SOBRE TODO LOS ACTORES, ESOS PILLOS BIENAMADOS) ES SIN DUDA QUE EN EL TEATRO SE TRATA EXPLÍCITAMENTE, CASI FÍSICAMENTE, DEL ENCUENTRO DE UNA IDEA, MIENTRAS QUE –ES AL MENOS LO QUE ME DISPONGO A SOSTENER– EN EL CINE SE TRATA DE SU PASAJE, Y CASI DE SU FANTASMA.”

ALAIN BADIOU, *IMÁGENES Y PALABRAS, ESCRITOS SOBRE CINE Y TEATRO*

En un principio, el orden elegido para estos tres ejes era: eficacias, ideas, bellezas. Cuando empecé a escribir este texto y reflexionando sobre mi experiencia –que es de la manera en que puedo desarrollar con mayor precisión la triada y siendo sumamente preciso es como puede que este escrito brote en sus lectores– entendí que lo primero que aparece cuando estoy por dirigir un espectáculo es la idea. Nunca la eficacia. Nunca la belleza, ya sea para trabajar basado en un texto dramático, ya sobre una propuesta escénica grupal de creación propia. Esa idea puede ser una escenografía (la mayoría de las veces es así), puede ser un dispositivo escénico, una forma de contar el texto teatral, un registro de actuación, un espacio no convencional. Nunca en mi caso es algo referido a la estética, salvo cuando la idea es trabajar en una espacialidad tan fuerte que condiciona absolutamente el espectáculo. Por ejemplo, y como excepciones, cuando trabajé en el espacio abierto del Parque General San Martín, en Mendoza, cuyo resultado fue *Las tres torres de Hualilán* (el espectáculo se basó en un cuento de Juan Dragui Lucero que es parte de *Las mil y una noches argentinas* y fue aportado por una de las actrices después de comenzados los ensayos) o cuando monté como ejercicio de un seminario un Hamlet en Humahuaca, tomando la escultura del monumento a los héroes de la independencia como fantasma del padre.



Las Tres Torres de Hualilán. Dramaturgia colectiva sobre un cuento de Juan Dragui Lucero (2017). En esta escena, Paula Sosa y Melanie Godoy. Foto: Paola Alonso.

Me refiero a una idea que pueda empezar a generar las preguntas que desencadenen el hecho creativo entre actores, actrices, escenógrafxs, vestuaristas, musicalizadores, iluminadores, dramaturgos, etc., y que luego sea retroalimentada por cada partícipe del hecho artístico. Una idea como norte, sabiendo que es imposible llegar a ese destino, y donde la travesía, si estamos atentos, devela el espectáculo. Eugenio Barba escribe:

“Pero el viaje, en su recorrido, no reproduce la imagen ni reencuentra la atmósfera de la estación de salida. Lo importante es partir y terminar muy lejos del punto en que se había empezado. Terminar en algo, sin embargo, que tenga un sentido para los otros y del que los otros, a su vez, puedan partir”².

¿Por qué, en el caso de trabajar sobre una obra escrita, no utilizo directamente la idea dramática?

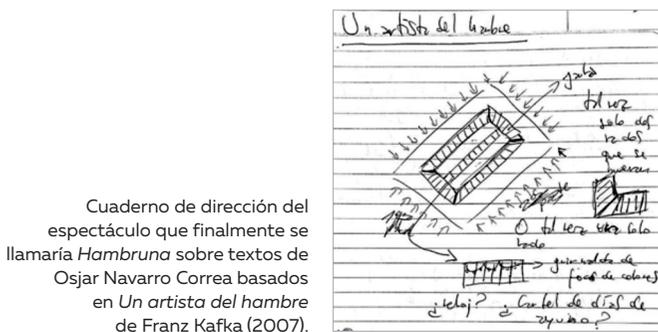
Yo creo que el trabajo que nos debemos proponer es el de traducir personalmente la idea del autor. Interpretarla. Darle un sentido propio. No

² Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, Escenología, México, 1986.

creo además que exista la posibilidad de aceptar la idea de la dramaturgia textual sin traiciones. La vieja noción textocéntrica que proponía que el trabajo de la dirección era poner en escena la concepción del autor desapareció con Meyerhold, se profundizó con Artaud y Grotowski, e implosionó con la fragmentación y el uso de diversos soportes textuales en los 90. El debate expuesto por André Veinstein en *La Puesta en Escena* sobre el valor del teatro leído por sobre la escena ha caducado. Hoy sabemos que un texto dramático es algo muy diferente a una representación y por lo tanto es imposible compararlos. Además, siempre vamos a estar interpretando la propuesta inicial y, si somos conscientes de eso, se trata de una traición creadora. Incluso si estamos presentes en el proceso creativo dramático, debemos traicionar nuestra propia idea original como bien menciona Barba en la cita anterior, básicamente porque en la dirección trabajamos con otra materialidad y tenemos diferentes recursos para que una idea pueda conmover a un espectador. Susan Sontag, analizando la puesta de Marat Sade hecha por Peter Brook en Londres pone en evidencia algo que me ayudará a hacerme entender. Dice:

“La conexión entre teatro e ideas. Otra idea preconcebida: la obra de arte debe ser entendida en cuanto ‘trata de’ una ‘idea’, la representa o la discute. De ser así, se acepta implícitamente como criterio para juzgar una obra de arte, el valor de las ideas que contiene, y el que estén o no expresadas clara y coherentemente”³.

Esa obligación es inherente a una tradición del texto teatral, pero de ninguna manera a la dirección.



Cuaderno de dirección del espectáculo que finalmente se llamaría *Hambruna* sobre textos de Osjar Navarro Correa basados en *Un artista del hambre* de Franz Kafka (2007).

³ Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*. 3ª edición, Buenos Aires, De bolsillo, 2008.

¡A REMAR!

Cuando me propongo hablar de la idea desde la dirección escénica y más que nada como germen de una propuesta teatral (proyecto), pienso que sería como lo que podemos llamar una segunda navegación. En nuestro caso, la idea nos debe llevar a pensar en lo sensible, en lo material, en lo visible. Sería como pasar de una idea metafísica implícita en el texto (esto queda clarísimo en el teatro de tesis) o de una temática elegida, a la concreción material de esa idea, a la manera de plasmarla en el espacio-tiempo. Cómo volver sensible lo invisible. Una idea material sobre una idea inmaterial. Hacer físico lo metafísico –si pensamos en Artaud (y me encanta pensar en Artaud)– para que luego se vuelva en el espectador nuevamente una experiencia metafísica. La primera navegación, el antecedente, sería el texto dramático o, en el caso de una creación colectiva, el tema, las imágenes previas, los objetivos grupales y no siempre dependen de la dirección. La idea a la que me refiero es la que interpretará esos gérmenes en posibles teatralidades. O al menos para mí, eso sería tomar los remos donde nos haya dejado el favor del viento y empezar nuestra parte del viaje, entendiendo que podemos también cambiar de rumbo. Al menos por ahora no importa el destino, más bien el avanzar y el soportar las tormentas que seguramente debamos atravesar.

Me ayuda a ejemplificar la propuesta el artículo que escribe Susan Sontag y que mencioné anteriormente. A Sontag le llama poderosamente la atención que una obra que impacta profundamente a sus espectadores reciba malas críticas incluso de gente que está fascinada con la puesta y escribe:

“En arte hay que contar con otro uso de las ideas: en cuanto estimulantes sensoriales. Antonioni ha dicho de sus películas que quiere que en ellas se prescindiera de ‘el anticuado sofisma de los positivos y negativos’. Este impulso se revela de un modo complejo en *Marat Sade*. Semejante postura no significa que estos artistas pretendan prescindir de las ideas. Significa, simplemente, que las ideas, incluidas las ideas morales, están expresadas en un nuevo estilo. Las ideas pueden presentarse como decoración, como ingenio de utilería, como material sensorial”⁴.

4 Ibid

Y luego, para cimentar su pensamiento, agrega:

“El hecho de que las ideas tratadas en *Marat Sade* no estén resueltas, en un sentido intelectual, es mucho menos importante que la medida en que coinciden en el terreno sensorial”⁵.

Esta sería entonces nuestra segunda navegación, cuando ya el viento hizo su trabajo y nos toca agarrar los remos, continuar la travesía. Una mirada espectacular, una interpretación personal que hace uso de lo sonoro, lo visual, la materialidad, el montaje, lo espacial. Porque todo eso será lo que perturbe, divierta, emocione, asuste al espectador, quien regresa esa materialidad a algo invisible desde la recepción.

“LA IDEA TEATRO ES PRIMERAMENTE UN ESCLARECIMIENTO”

ALAIN BADIOU, *IMÁGENES Y PALABRAS, ESCRITOS SOBRE CINE Y TEATRO*.

Algunos ejemplos

Cuando empezamos a trabajar lo que luego sería *El experimento. Caminarás por la línea marcada* (2010) con *La Rueda de los Deseos*, queríamos hablar de la educación. No utilizaríamos un texto teatral. Crearíamos un espectáculo desde una temática con el asesoramiento dramático de Aristides Vargas. Cuando empezamos a compartir con las cuatro actrices materiales que pudieran interpelarnos, apareció la historia de Kaspar Hauser y cómo, al haber crecido encerrado en una pequeña habitación, no había recibido “educación”. También nos influyó la lectura de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y sus cintas de hipnopedia. Estos relatos nos llevaron a la idea de que la educación es diferente según el lugar donde somos educados, y propuse al grupo que trabajáramos en un espacio dividido en tres.

⁵ Ibid



*El experimento. Caminarás por la línea marcada. Creación colectiva (2010).
En este escena, Daniela Moreno. Foto: Mariano Moyano.*

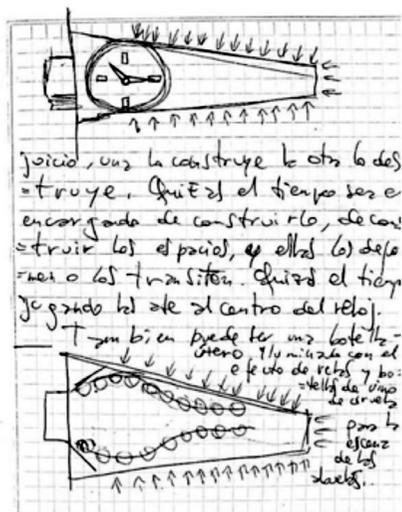
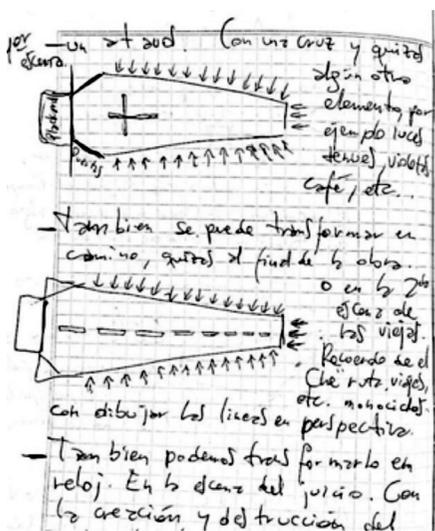
Los espectadores serían divididos en tres clases sociales y en cada parte solo podrían ver un tipo de educación. Incluso propuse que según la clase social, estuvieran sentados en espacios más amplios y cómodos, o más pequeños y precarios. Ese fue un brote con el que empezamos a trabajar. Empezó lo que Eco, hablando de Pareyson, describe en su ensayo sobre la estética de la formatividad y el concepto de interpretación:

“De todo lo dicho se desprende otro aspecto de la doctrina estética de Pareyson: la producción artística consistirá en un intentar, un proceder a través de propuestas y esbozos, pacientes interrogaciones de la ‘materia’. Pero esta aventura creadora tiene un punto de referencia y un término de comparación. El artista procede a través de intentos, pero sus intentos están guiados por la obra tal como habrá de ser, que bajo forma de llamada y exigencia intrínseca a la formación orientan el proceso productivo: ‘el intentar, por lo tanto, dispone de un criterio indefinible pero sumamente sólido: el presentimiento de la solución... la intuición de la forma’”⁶.

⁶ Eco, Umberto, *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca S. A., Barcelona 1983.

Es muy interesante aquí el hecho de que los intentos sean guiados por la obra, ¿Qué es la obra? ¿Dónde está? ¿Sigue siendo inmaterial? Aquí aparece lo absolutamente intuitivos que debemos ser durante un proceso y la confianza absoluta que debemos tener en el devenir, pero más adelante desarrollaré esto.

Finalmente, al estrenar el espectáculo, luego de un año de trabajo y propuestas colectivas, el espacio se dividía en dos y solamente en la parte central de la obra. El comienzo y el final eran compartidos por todos los espectadores, pero gran parte del espectáculo era atravesado por un telón de nylon que dividía la platea en dos, de manera que una parte podía ver lo que pasaba delante, pero oía lo que pasaba del otro lado del telón, generando un montaje entre lo que veía y lo que escuchaba. Fue una idea trabajada, cuestionada, y por varios meses desapareció de los ensayos hasta que existió una lógica que nos exigió rescatarla nuevamente. Pero fue una idea que tradujo en una experiencia espacial y física un concepto sobre la educación.



Cuaderno de dirección de La Edad de la ciruela de Aristides Vargas. Proyecto no realizado (2001).

Es muy importante entender que una vez comenzado el proceso de ensayos, todo, absolutamente todo se pone en juego. Es hermoso cómo lo plantea Grotowski:

“Entonces el director debe sacar de esta visión aún confusa, que no es la concepción sino el sueño de un espectáculo, ciertos primeros planos del trabajo. Necesariamente debe traducir esto en términos precisos: ¿Qué actores? ¿Qué espacios? Debe tener un proyecto, es inevitable. Si es muy estúpido, después se atendrá a su proyecto. El proyecto es necesario para arrancar el trabajo, pero después llegan las cosas desconocidas, de los actores emergen cosas ignoradas, al director mismo llegan nuevas asociaciones, los objetos muestran nuevas funciones posibles”⁷.

En mi trabajo sobre *Pez Luna*, un espectáculo sobre *Ruina Romana* de *El Público* de Lorca, empezamos a trabajar con una idea simple. Yo deseaba mucho representar ese texto. Me parece una de las cosas más hermosas escritas en castellano y ese fue precisamente el motor, el sueño del espectáculo, como diría Grotowski. A partir de allí fueron apareciendo las escenas, siempre recibiendo material de las actrices. Fuimos generando los momentos, componiendo textos, avanzamos con el vestuario, la música, los objetos. En ese proceso una de las actrices propuso un texto que recordaba que Lorca es un desaparecido. Meses más tarde, en un ensayo, hubo una acción conjunta que me permitió vislumbrar un posible final. Habíamos trabajado meses y teníamos una organización del espectáculo en tres bloques, pero en ese ensayo la idea primigenia empezó a cuajar. Ese día comprendimos que todo el espectáculo sería un homenaje a Lorca como desaparecido. Y “mágicamente” los objetos, las relaciones, las escenas, confluyeron en una imagen final. Algo que nunca había aparecido en nuestras charlas sobre el proyecto, pero que no dudamos en aceptar como una materialización del todo. La nave cambió el rumbo. O pudo ver tierra desde la inmensidad del océano.

⁷ Grotowski, Jerzy, “El director como espectador de profesión”. En revista *Máscara* N° 11-12, Año 3, Escenología A.C., México, 1993.



Pez Luna, sobre textos de Federico García Lorca (2020).
En escena, Celeste Álvarez y Valentina Aparicio. Foto: Leandro Fernández.

Vuelvo a citar a Eco analizando la propuesta de Pareyson:

“... el brote es válido, asume todas sus posibilidades, se hace fecundo solo en el caso de ser recibido, comprendido, asimilado por una persona. Una pincelada, un acorde musical, un verso (el primer verso de Valéry que determina todo el desarrollo del poema ...) son brotes de formación que, por el solo hecho de ser y consistir como premisas de una posible figuración, presuponen un desarrollo orgánico de acuerdo con normas de coherencia; pero estos brotes resultan fecundos solo en el caso de que el artista los asuma y haga suyos, y haga de la coherencia postulada por el brote su propia coherencia y de las diversas direcciones a las que éste puede virtualmente aspirar elija la más afín a él, con lo cual resultará la única realizable”⁸.

Por supuesto que para aceptar mi propuesta debemos enfocarnos en una visión del teatro que contemple mucho más que el intelecto de sus espectadores.

⁸ Eco, Umberto, *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca S. A., Barcelona 1983.

Una manera de ver el teatro en la que una emoción puede maravillar tanto como una coreografía impactante. Y lo más importante no será “entenderlo todo”. Un arte de la paradoja. De la pregunta, intelectual y sensorial.

“TE PIDO TAN SOLO QUE NO VAYAS AL ENCUENTRO DE IDEAS MEJORES QUE LAS QUE YA LLEVAS DENTRO.”

VINCENT VAN GOGH, *CARTAS A THEO*

Me gustaría exponer un último ejemplo para explicar a qué me refería anteriormente con lo intuitivo del proceso. Cuando estamos creando, el universo se manifiesta en todas partes. El maestro Ernesto Suárez, con quien tuve la suerte de trabajar, soñaba los finales de sus creaciones colectivas una semana antes del estreno. La directora Anne Bogart en el blog de la SITI Company escribió:

“Cuando me preparo para dirigir una obra de teatro, a menudo siento que donde quiera que voy los mensajes se presentan solo para mí. Todo lo que me sucede, cada conversación, cada artículo de periódico, cada libro y cada encuentro se relacionan con mi estudio y se convierten en forraje para mi investigación. En medio de esta preparación, siento que soy un recipiente abierto que espera ser llenado con ideas, imágenes, opciones de sonido y percepciones. Mientras estoy investigando una obra, me sintonizo con la longitud de onda del programa en el que estoy trabajando y luego me muevo por el mundo, prestando mucha atención a lo que está sucediendo, notando todo lo que es útil en mi trabajo. Durante este período de investigación, tengo curiosidad natural porque siento que estoy en una búsqueda del tesoro y esa idea está a la vuelta de la esquina. Tomo muchos desvíos y a menudo siento que estoy atrapada en una aventura. La curiosidad conduce”⁹.

⁹ Bogart, Anne, *¡Bienvenidos a My Party!* SITI Blog <http://siti.org/welcome-to-my-party>



Bufón Lear, sobre textos de W. Shakespeare en traducción de Nicanor Parra. (2018)
En escena, Daniela Funes. Foto: Emi Ickovic.

Y el director de cine David Lynch lo expresa así:

“DESEO. El deseo para una idea es como el cebo. Cuando pescas tienes que ser paciente. Cebas el anzuelo y luego esperas. El deseo es el cebo que atrae a los peces, a las ideas. Lo bonito es que cuando atrapas un pez que te gusta, incluso aunque sea pequeño —un fragmento de una idea—, ese pez te conducirá a otro pez y todos se engancharán en el primero. Ya estás en marcha. Muy pronto se van acumulando cada vez más fragmentos y emerge el conjunto. Pero todo empieza con el deseo”¹⁰.



Cuaderno de dirección de *Bufón Lear* (2018). Propuesta de vestuarios.

¹⁰ Lynch, David, *Atrapa el pez dorado*. Sudamericana, Buenos Aires, 2014.

Para un proyecto de creación coreográfica de Iberescena yo debía trabajar con la propuesta de las actrices y bailarinas colombianas Jehymy Vasco y Any Correa. El primer inconveniente fue el nivel de crueldad de las historias propuestas. Su proyecto era hablar del desarraigo que producen los paramilitares cuando arrasan pueblos, torturando y asesinando a la mayoría de la población. Eran historias sangrientas e inhumanas. La primera decisión fue utilizar el contrapunto y la poesía para narrar. Era imposible asumir los relatos sin horrorizar a nuestros espectadores. Utilizamos partes narradas (siempre con alguna distracción para que los hechos llegaran de forma indirecta) y coreografías. El espectáculo avanzaba y necesitaba algún dispositivo escenográfico porque se volvía demasiado indefinido, ya que lo estrenaríamos en Mendoza, Argentina, donde algunas situaciones eran desconocidas. Además, yo sentía que no podía terminar de comprender algunas lógicas de lo que estábamos poniendo en escena. Había algo macondiano que quedaba en las sombras por mi distancia geográfica y cultural. Yo vivía a dos cuadras del Teatro Argonautas, donde ensayábamos todos los días. A mitad del proceso hubo una gran tormenta con vientos muy fuertes. Justo a mitad de camino entre mi casa y el teatro, un gigantesco paraíso había caído y se encontraba despanzurrado sobre la calle. Sus raíces enormes estaban al aire, casi dirigiéndose al cielo. Esa tormenta me mostró de manera literal lo que es un violento desarraigo. Los paraísos son árboles que han acompañado mi niñez y adolescencia. Son los árboles del frente de la casa de mis padres, donde crecí, y también los que bordean el canal cacique Guaymallén, compañero de mis primeras salidas nocturnas en la adolescencia. Ver ese árbol caído me dolió. El destrozo creado a su alrededor en vereda, calle y el pobre autito que había quedado atrapado debajo, todo era metáfora perfecta de lo que sostenía nuestro espectáculo *Desarraigos*. Al otro día buscamos ramas grandes del paraíso y las colgamos del techo del teatro. Así, el espacio se volvió un submundo con un cielo de ramas que parecían raíces. Fue una composición poética y agregé algo que la obra estaba necesitando, pero lo más importante fue lo que me sucedió a mí. La manera en la que comprendí mucho más lo que estábamos queriendo acontecer en nuestros espectadores. Procurando una metáfora del dolor del asesinato de cientos de campesinos; de la llegada de sobrevivientes huérfanos y solos a las grandes ciudades, con sus raíces al aire, patas para arriba; de las pérdidas culturales enormes cuando se podan tradiciones. Ese hecho fortuito que la naturaleza materializó en mi camino me permitió hacer relaciones con la propuesta escénica. Esta idea escenográfica modificó el espacio y la iluminación.

Hubo un desvío en la ruta que engrandeció todo la anterior. Yo fui público de un espectáculo natural y trabajé para que los espectadores pudieran atravesar *Desarraigos* como cuando descubrí ese enorme ancestro en la calle.



Desarraigos. Cuerpos fragmentados. Creación colectiva. (2005).
En escena, Any Correa y Jehymy Vasco. Foto: Guillermo Bragoni.

Porque las ideas deben ser totalmente flexibles. Sin desaparecer, deben susurrarnos todo el tiempo un motivo.

Posibles ejercicios

Una de las maneras que utilizo para encontrar ideas son las figuras literarias o retóricas, especialmente cuando me siento trabado y encuentro que me estoy repitiendo. Las figuras retóricas pueden ayudarnos en esta traslación del mundo de las ideas dramáticas o mentales al mundo de las ideas materiales. Elena Oliveras al comenzar su capítulo sobre *La Imagen Metafórica* escribe:

“Señaló Aristóteles que la esencia de la imagen es ‘hacer ver’ y que la metáfora participa de esa facultad. Ella ‘hace imagen’, literalmente ‘coloca ante los ojos’ (Retórica, III, 10, 1410 b33). Gracias a las metáforas, las cosas se tornan más visibles y más aprehensibles. Y, en el caso de las metáforas de invención, se produce una especie de shock perceptivo que precede al trabajo lingüístico y lo motiva”¹¹.

Si nos apropiamos de figuras retóricas, podemos encontrar recursos teatrales. Una actuación hiperbólica por ejemplo. El uso de la sinécdoque en los planteos escenográficos, la aliteración planteada desde la repetición de acciones o movimientos que puedan generar una sensación particular, el oxímoron en el trabajo sobre una escena nos obliga a no ser planos, la etopeya llevada a la presentación de un personaje al entrar a escena a modo de gestus brechtiano, la elipsis como método de sintetizar y exponer solo lo necesario, etc.(*). El ejercicio sería encontrar en las figuras retóricas resonancias trasladables a la escena. Existen múltiples posibilidades desde múltiples interpretaciones.

* Las figuras retóricas o literarias son maneras no convencionales de utilizar las palabras para otorgarles belleza, expresividad o mayor vivacidad con el objetivo de persuadir, sugerir o emocionar al lector.

- **Hipérbole:** tiene lugar cuando se aumenta o disminuye de manera exagerada un aspecto o característica de una cosa.
- **Sinécdoque:** es una figura literaria en la cual se denomina a una cosa en relación del todo por la parte (o viceversa), la especie por el género (o al revés) o el material por el nombre de la cosa.
- **Aliteración:** consiste en la repetición de un mismo sonido o sonidos similares, sobre todo consonánticos, en una misma frase u oración con la finalidad de producir cierto efecto sonoro en la lectura.
- **Oxímoron:** es una figura literaria que consiste en generar contradicción, ironía o incoherencia en una frase al colocar palabras o ideas contrarias.
- **Etopeya:** se emplea para hacer la descripción del carácter, acciones y costumbres de la personalidad de un individuo.

¹¹ Oliveiras, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. 1° ed., Buenos Aires, Emecé editores, 2007.

• **Elipsis:** consiste en evitar la repetición innecesaria de palabras para dar mayor énfasis a un segmento de la oración, generar mayor fluidez y ritmo, sin afectar la construcción gramatical de la misma.

Otra posibilidad es enfocarnos en un concepto general que congregue todos los recursos. Cuando Byung - Chul Han analiza la belleza como verdad escribe:

“En la estética de Hegel es central el ‘concepto’. Hegel idealiza lo bello y le otorga el *esplendor de la verdad*. La belleza es el concepto que se manifiesta en lo sensible o la ‘idea como realidad configurada en concordancia con su concepto’. El ‘concepto’ hegeliano no es nada abstracto. Es la forma viviente y vivificante que configura a fondo la realidad, interviniendo a través de ella y *aprehendiéndola*. El concepto unifica sus partes en una totalidad viviente y orgánica. La totalidad que el concepto configura lo comprende todo en sí. En el concepto, todo está *comprendido dentro de su quintaescencia*”¹².

Es una manera de encaminar las decisiones en una dirección, lo visual, lo sonoro, el modelo de actuación elegido, la espacialidad, etc. A veces el concepto puede ser una elección de época (lo que nos brindaría material sobre una música específica, un vestuario, incluso un lenguaje), pero también, como mencioné anteriormente, puede ser un tema que se desarrolla en elecciones teatrales. En *El Experimento. Caminarás por la línea marcada* el concepto que atraviesa varias decisiones es lo experimental. Incluso el espectáculo termina siendo una forma de experimentar la recepción cuando desplegamos un telón que impide ver lo que otros espectadores están viendo y viceversa, como mencioné anteriormente. En *El más antiguo beso de la tierra* trabajamos sobre la comida. Y además de hablar de comida en los relatos del espectáculo, la actriz Gabriela Psenda cocina, por lo que podemos oler y escuchar cómo se fríe la cebolla. Luego los espectadores comen ese plato preparado frente a sus ojos.

¹² Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Lanus, 2019.



El más antiguo beso de la tierra. Creación colectiva. (2004).
En escena, Gabriela Psenda. Foto: Leonardo Fernández.

PRIMERA DIGRESIÓN: APUNTES SOBRE DIRECCIÓN ACTORAL

Hay dos posturas claras con respecto a cómo nos manejamos con esos seres sensibles e imprescindibles que materializan textos, acciones, emociones y mucho más. Creo que también son diferentes posturas frente al hecho creativo y, hasta me animo a decir, diferencias ideológicas.

Podemos buscar que hagan lo que tenemos en nuestra cabeza, nuestras imágenes, nuestra lectura de un texto específico, nuestra manera de actuar, o podemos intentar acompañar un proceso en el que colectivamente vamos descubriendo esas imágenes y materialidad de la actuación en una acción conjunta. En el primer caso, se trata de una relación verticalista. Aquí aparecen directores y directoras que “muestran” de qué manera se tendría que hacer y que no paran de exigir hasta que la actuación es lo más parecida al ideal imaginado. Aparecen también, por lo tanto, actores y actrices que actúan parecido a sus directorxs. Es un tipo de dirección frustrada, ya que es imposible que alguien pueda interpretar nuestras imágenes con exactitud, por lo que siempre habrá algo de desencanto con lo que podamos conseguir. Incluso muchas veces esta forma genera violencia por estos dos elementos: verticalidad y desilusión. Y los gritos en los ensayos están a la orden del día por la impotencia de lograr este imposible. Si elegimos trabajar así debemos estar siempre encima de nuestros actores y actrices, repitiendo y remarcando una sola forma en la que puede suceder la escena. La misión es que logren actuar lo más parecido a lo que queremos o imaginamos. Es necesario tener ideas claras y marcar permanentemente sobre el trabajo de las improvisaciones o el montaje. Cualquier duda nuestra en un ensayo puede ser considerada falta de rumbo, inseguridad. La mayor responsabilidad pesa sobre nuestra cabeza. Los actores y actrices se vuelven intérpretes de nuestros deseos, traductores de nuestra puesta. Nos hacen caso por respeto o admiración, incluso por miedo. Se crea un espacio de lucha entre las biografías personales y artísticas de actrices y actores, y nuestra necesidad de traducción directa. Solo nos sirve que bajen la cabeza y nos respondan fielmente. Es como cambiar el textocentrismo por el directorcentrismo.

Hay otra opción. Grotowski habla del espectador profesional. Podemos proponer y recibir ideas, y trabajar de observadores de lo que surja en los ensayos, en las improvisaciones, en las lecturas de texto. En este caso la dirección no es un sitio de poder en cuanto a la creación. Aquí actores y actrices se animan a proponer soluciones creativas, recursos y miradas personales a la par

de nuestras propuestas. Y esa es la usina desde donde aparece el espectáculo. Se crea en el transcurso, no intentamos llegar a un lugar definido. Se va definiendo en el proceso. Es una posición de acompañamiento, de dejarse sorprender, de caminar en la oscuridad pero colectivamente. Siento que esta posibilidad permite mayor horizontalidad y más disfrute, aunque mayor incertidumbre. Las propuestas diferentes no son errores, son aportes. Por supuesto llega un momento en que se toman decisiones de dirección. Aquí sí debe existir la confianza para que podamos ser libres de elegir entre todo lo propuesto. Si no hay confianza en esta forma horizontal, que no necesita de gritos ni de histeria, es imposible que se acepte nuestra organización de lo generado. Esta es una manera que nos obliga a lo impredecible y a saber esperar, y no sirve de mucho si nos apura una fecha de estreno. La repetición, el probar y probar es lo que nos permitirá conseguir el tesoro siempre que permanezcamos fieles a nuestra posición de observadores profesionales.

Lo orgánico

¿Qué es orgánico? ¿Lo que es creíble? ¿Lo que parece simple? ¿Lo que nos emociona? ¿Lo que permite vislumbrar la emoción del intérprete?

Es muy difícil ponerse a dar vueltas alrededor de este término y muy clara la fascinación de grandes maestros de teatro por la organicidad, belleza y perfección de quienes realizan acciones de manera repetitiva en sus trabajos. Jacques Lecoq elabora un ejercicio a partir del lanzamiento de la red para pescar, Michael Chejov alaba el movimiento de los gondoleros, Meyerhold crea sus ejercicios de biomecánica sobre el lanzamiento de una piedra o el tiro de la flecha con arco. Roberta Carreri crea ejercicios a partir del lanzamiento de pelotas inspirada en un libro sobre el juego de las bochas. Ya sean oficios o deportes, está claro que el repetir una misma acción una infinidad de veces nos permite ir puliendo la postura, el esfuerzo, el equilibrio, la cantidad de energía necesaria. Para mí, lo orgánico se logra cuando la acción se repite tantas veces que el cuerpo—mente la incorpora. La hace suya. La digiere. La organicidad no puede lograrse en lo espontáneo, en lo improvisado. Por eso, cuando un actor o actriz descubre algo, es necesario registrarlo en unas palabras, en un dibujo, en video, lo que sea necesario. Y aquí, la forma en que cada intérprete registra su trabajo es un mundo. Lo importante es poder empezar a repetirlo para que se vuelva orgánico. Chejov lo llama sentimiento de facilidad. La técnica aquí logra

que lo que sucede en la escena sea exacto. Y esa tranquilidad permite que la atención esté puesta en la interpretación, en el momento presente. Como cuando un pianista conoce su partitura a la perfección y recién ahí puede interpretarla, darle una mirada personal, ser una totalidad que no distingue cuerpo de emoción y pensamiento. Para mí, ahí aparece lo orgánico. Y lo más importante, de esta manera podemos lograr que en cada función aparezca la organicidad.



Hambruna. Sobre textos de Osjar Navarro Correa basados en Un artista del hambre de Franz Kafka (2007). En escena, Guillermo Bragoni. Foto: Mariano Moyano.

Acción

Me gusta pensar en el término acción. Creo que he encontrado una definición que me conforma. En la historia teatral occidental del siglo XX se desarrolló de diferentes maneras. Hay reformadorxs que pusieron el foco en su aspecto físico y hay quienes desarrollaron sus respuestas en torno a la información, lo simbólico. Cuando a finales del siglo XIX Appia se pregunta qué puede unir las artes del espacio con las artes del tiempo concluye en que el cuerpo y su movimiento serían esta conjunción. Una de las primeras reformas del teatro del siglo XX es la de volver a poner el movimiento del actor /actriz en el centro. Luego, en Stanislavski aparece la idea de acción transformadora, planteando que al accionar de determinada manera podemos lograr la emoción o el personaje, modificándonos. Y también a nuestro partenaire. Sin duda son aportes que esclarecen la importancia del accionar, de sus para qué, pero no nos dan muchas pistas de cómo se realiza una acción teatral. En Meyerhold y

Craig surge la necesidad de precisión. Para Craig, la supermarioneta, capaz de hacer lo que su director le pide de manera exacta, el modelo es el de los bailarinxs que pueden ejecutar una coreografía siempre de la misma forma. Meyerhold incorpora un concepto que es fundamental: hay acción teatral cuando todo el cuerpo está comprometido. Si no, no es acción. Esto está muy claro si observamos los ejercicios de biomecánica. En este extraño camino podríamos hacer una desviación por Artaud, para quien la acción debe ser metafísica, debe trascender la escena y modificar principalmente al público, conmoverlo, y una de las maneras propuestas es la crueldad. Brecht plantea el gestus social. Para Brecht es importante la información que contiene la acción. Una acción puede enseñarnos cómo es el personaje, quién es, qué hace, etc. Pero volviendo a nuestra ruta, aparece Grotowski, quien descubre dónde nace la acción: en el impulso. Y ese impulso surge desde la base de la columna. Roberta Carreri desarrolla la idea de la serpiente que empieza en la base de la columna y termina en la mirada. Haciendo una nueva digresión de este camino físico podemos agregar a Augusto Boal, para quien la acción debe modificar la realidad, y puede ser corregida y verificada gracias a aportes del público. Aquí podemos mencionar al teatro foro y al teatro invisible, por ejemplo. Y podríamos terminar este camino con Eugenio Barba, quien toma el concepto de Meyerhold que dice que la diferencia entre acción y movimiento es que aquella es realizada por todo el cuerpo, mientras que este puede ser realizado sin comprometer el centro, pero se interesa por desarrollar la acción sublimada en el espacio-tiempo. En Barba no encontramos los grandes recorridos espaciales de las acciones biomecánicas. Existe el impulso desde el centro y cambia la tonicidad muscular de todo el cuerpo, pero es retenida en el espacio, lo que produce una dilatación de la energía. Este transcurrir del concepto de acción me parece importante para definir una postura. ¿Qué mirada sobre la acción vamos a solicitar a actores y actrices? ¿Haremos diferencias entre acción y movimiento? ¿Trabajaremos con acciones desarrolladas en el tiempo y el espacio? ¿Buscaremos respetar un verosímil cuando veamos las acciones que proponen actores y actrices? ¿Cómo se sostendrán internamente? ¿Línea de pensamiento, subtexto, subpartitura, imágenes internas? ¿Daremos la misma importancia a la forma y a la información de una acción?

Para mí es muy esclarecedor tener claros estos conceptos y proponerlos como lenguaje común en los ensayos. Si no están definidos estos marcos conceptuales, habrá confusión en la comunicación dirección – actuación. Yo tengo una idea clara de lo que es una acción para mí. Igualmente, a

veces los procesos de los espectáculos nos corren de esos lugares seguros, pero lo imprescindible es hacerse la pregunta. Mi respuesta personal no es lo importante en este escrito.

Creatividad

La mayoría de ejercicios que he intentado crear han sido en este camino: ¿cómo estimular la creatividad en un proceso de ensayos? Siento que es el mayor escollo, la gran dificultad. Lo demás se consigue con disciplina y paciencia. Pero poder escapar de lugares comunes y al mismo tiempo conseguir dialogar con nuestrxs contemporáneos...

En este recorrido lo que más me ayuda es buscar el azar. Proponer caminos azarosos. Creo que sin riesgo no hay creación. Y estímulo la posibilidad de lograr cosas que parecerían lejanas, imposibles, no como una manera de lograrlas finalmente sino más bien como una posibilidad de encontrar en los errores y las búsquedas lo máspreciado, lo más precioso, generando un verdadero proceso de descubrimiento. A veces un dispositivo escénico espacial promueve estos inconvenientes. Y siempre busco acompañar los ensayos con referencias: películas, novelas, poemas, canciones. En un proceso de creación debemos crear un gran iceberg. El espectáculo será un pequeño montículo, pero sostenido por una gran montaña de recursos descartados. Si queremos crear debemos aprender y enseñar a descartar lo que no se vuelve esencia de la obra. A veces hay textos y escenas que amamos, incluso personajes, que sostenemos bastante tiempo por ese amor. Finalmente, si somos sabios, tenemos que poder soltar lo que no alimenta la obra, ese bicho glotón y voraz que siempre pide más. Podemos incluir algún capricho tal vez, pero la mayoría de las veces nos cuesta caro. Debemos evitar también crear caos para luego volver todo ordenadito y prolijo. No debemos esconder lo que no sirve debajo de la alfombra. Este procedimiento es difícil. Algo del caos de la creación debe seguir empujando las cosas hacia lo inestable.

Pero volviendo a la dirección de actores, es necesario crear un espacio de seguridad para cometer errores. La actriz o el actor deben poder equivocarse, deben querer equivocarse por buscar la figurita difícil. No nos sirve que no haya riesgo en los ensayos. Hablo de riesgos creativos, claro. Debemos permitir excesos y también timidez, pero acompañar estos procesos para que haya comodidad cuando las cosas no salen, cuando aparece la frustración. Lograr el

sentimiento de que nada es lo suficientemente grave en un proceso de ensayos permite que se disfrute de lo conseguido y den ganas de seguir por más. No es una postura conformista. Es una estrategia para no dañarnos queriendo hacer arte. Cruzar algunos límites nos vuelve frágiles. Históricamente esa fragilidad ha sido manipulada desde la dirección. Propongo otra mirada sobre el tema. Un acompañamiento no invasivo pero exigente.



*Valeria Rivas en Nave de locos. Si el corazón pudiera pensar se detendría.
Sobre textos de Pablo Arabena (2005).*

EFICACIAS

¿QUÉ TE PASÓ HOY?

De joven actuaba. Trabajé en varias obras y nunca logré manejar técnicamente mis actuaciones. Entrenaba duro y con disciplina. En alguna función terminaba radiante y a la salida los comentarios eran: ¿qué te pasó hoy? No transmitías nada. Otras, por el contrario, terminaba deprimido y las notas finales eran: hoy sí estuviste conectado. ¿Qué sucedía? ¿Por qué no lograba comprender en acción los alcances de mis actuaciones? Siento que por eso me propuse, casi inconscientemente, estudiar cómo ser eficaz de manera técnica. Sin depender de musas inspiradoras, ni de talentos de nacimiento, ni de súbitas iluminaciones, ni de funciones acertadas. La primera herramienta que encontré fueron los aportes de Eugenio Barba y Nicola Savarese incluidos en *El Arte secreto del actor: los principios que retornan*. Estos principios (entre los que encontramos, por ejemplo, el equilibrio en acción o principio de la alteración del equilibrio, la danza de las oposiciones, la virtud de la omisión, etc.) son caminos técnicos para construir la presencia escénica y me fueron de mucha utilidad. Cuando empecé a estudiar dirección intenté crear un recorrido desde las primeras propuestas de Appia en *La Obra de Arte Viviente* hasta los estudios sobre la cenestesia. Pero sin duda, tanto Appia, como Stanislavski, Meyerhold, incluso Gordon Craig, se preocuparon por devolverle vida a la escena, y por encontrar falencias y herramientas para la actuación y la escenografía. En un teatro de finales de 1800 repleto de estereotipos, se ocuparon de deshacer falsedades. O de reemplazarlas por otras. Pero quien se empieza a preocupar –tal vez gracias al trabajo de sus antecesores– por la audiencia y por la necesidad de lograr eficacia técnica –tal vez influido por el cine– es Sergei Eisenstein. Al respecto, José Luis Valenzuela escribe:

“Serguei Eisenstein, tomando el toro por las astas, prefiere encarar directamente al animal libidinoso que intenta ampararse en la oscuridad de la sala y comienza un influyente artículo escrito en 1923 con una suerte de inversión copernicana de la postura a que nos tenía acostumbrados Stanislavski: ‘los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo’. Por lo tanto, es preciso dirigir a este último más que al propio actor”¹³.

13 Valenzuela, José Luis, *La Actuación; Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*, 1° ed. Neuquén, EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2011.

Eficacia en Eisenstein

El primer director del que tenemos registro que empezó a cuestionar la eficacia de la relación espectáculo-público fue Sergei Eisenstein en su teoría del montaje de atracciones, inspirada por la comedia del arte (uno de los fenómenos históricos de mayor suceso en materia de recepción) y los efectos circenses, especialmente de los payasos. Lo que propone el director ruso es disponer a lo largo del espectáculo células de atracción, momentos que interpelen de manera directa a espectadores. Pero nos aclara que no debemos confundir la atracción con el truco, lo que nos aleja también de la noción de efecto especial caprichoso. Sin duda es un concepto difícil de entender sin ver su película insignia *El acorazado Potemkin* (1925), donde hace un uso impecable de su propia teoría.

“La Atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir, todo elemento que despierta en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influencia sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final”¹⁴.

Lo que resulta interesante desde mi punto de vista es el concepto de disponer momentos de mayor atracción. Primero, porque la palabra atracción nos lleva directamente a lo físico, lo que propondría un espectador comprometido no solo en la expectación. Pienso que esta idea ronda a todos los grandes reformadores del teatro del siglo XX aunque desde diferentes perspectivas. Segundo, porque nos empieza a proponer una composición rítmica con respecto a la recepción y avanza en la idea de opuestos entre mayor y menor atracción, lo que hace suponer que sería imposible crear un espectáculo repleto de atracciones, como si el espectador debiera descansar entre una y otra. En los espectáculos de teatro balinés las partes narrativas de la obra son interrumpidas por las partes bailadas o, para poner un ejemplo más occidental, la utilización de entremeses para divertir livianamente (“alivio cómico” lo llamaba Lope de Vega)

¹⁴ Eisenstein, Sergei M., “El montaje de atracciones” en *El Sentido del cine* (1923). Edit. Siglo XXI, Madrid. 1999.

entre las partes de una comedia. Ritmo, entendido como la composición hecha de pulsos diferentes e irregulares. Un espectáculo que esté totalmente basado en un solo pulso, sea este rápido o lento, es insostenible desde la recepción, al igual que un espectáculo que esté sostenido solo con dos pulsos, aunque estos sean opuestos. Me motiva mucho la manera en que lo narra Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* cuando describe la rapidez:

“El arte gracias al cual Sherezade salva cada noche su vida reside en saber encadenar una historia con otra y en saber interrumpirse en el momento justo: dos operaciones sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. Es un secreto de ritmo, una captura del tiempo que podemos reconocer desde los orígenes: en la épica, por efecto de la métrica del verso; en la narración en prosa, por los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la continuación”¹⁵.

Y aquí aparece un concepto que considero importantísimo en mi visión de lo teatral. El espectáculo como organismo, no como máquina. El organismo que nunca se repite de la misma manera, a diferencia de la máquina que repite siempre patrones predeterminados. Para que el espectáculo pueda asemejarse a un organismo deberemos lograr que su ritmo parezca random o aleatorio, cuando en realidad es una construcción repetible cada función. Volveré a citar a Calvino:

“Entre los libros científicos en los que husmeo en busca de estímulos para la imaginación, he leído recientemente que los modelos del proceso de formación de los seres vivos son ‘por un lado el *crystal* (imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras específicas) y por el otro la *llama* (imagen de constancia de una forma global exterior, a pesar de la incesante agitación interna)’. Cito de la introducción de Massimo Piattelli - Palmarini al volumen del debate entre Jean Piaget y Noam Chomsky en el Centre Royaumont, *Théories du langage - Théories de l'apprentissage*; Éd. du Seuil, París 1980 (...) Lo que me interesa ahora es la yuxtaposición de estas dos figuras, como en uno de aquellos

¹⁵ Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, 9ª edición, Madrid, 2010.

emblemas del siglo XVI de que os hablé en la conferencia anterior. Cristal y llama, dos formas de belleza perfecta de las cuales no puede apartarse la mirada, dos modos de crecimiento en el tiempo, de gasto de la materia circundante, dos símbolos morales, dos absolutos, dos categorías para clasificar hechos, ideas, estilos, sentimientos. Me referí hace un momento a un partido del cristal en la literatura de nuestro siglo; creo que se podría establecer una lista similar para el partido de la llama. Siempre me he considerado partidario del cristal, pero la página que acabo de citar me enseña a no olvidar el valor que tiene la llama como modo de ser, como forma de existencia. Quisiera igualmente que quienes se consideran partidarios de la llama no pierdan de vista la calma y ardua lección de los cristales”¹⁶.

En una partitura musical hay instrumentos que se cruzan o que generan contragolpes en la métrica elegida para lograr sensación de vida. Además, el ritmo debe ser pensado no solo en la dimensión musical o sonora, sino en múltiples posibilidades escénicas como timbres de voz, cantidades de texto y silencios, composición visual, composición cromática, etc. Este uso de opuestos en Eisenstein está ejemplificado en el libro *El Arte secreto del actor* con la secuencia de las pequeñas embarcaciones en el puerto de Odessa de la película antes mencionada, *El acorazado Potemkin*.

En la cita del director ruso hay también un concepto polémico desde nuestra mirada actual y tiene que ver con considerar que una atracción debe ser eficaz para todo el público, sin distinciones sociales ni de contexto, algo que hoy podríamos discutir y casi diría, hasta negar. Alejándonos un poco de lo teatral, en estos tiempos han sucedido dos situaciones históricas que podríamos considerar atracciones para el mundo occidental: el incendio de la catedral de Notre Dame en París y el incendio de grandes extensiones de la Amazonia. Estos sucesos han tenido reacciones muy diferentes en distintos grupos sociales y países, por lo que considero que las mismas atracciones no tendrían el mismo grado de eficacia en el público pensado como masa. Aquí viene a ser muy útil la mirada de Eugenio Barba sobre los diferentes espectadores (siempre individuales) a quienes van destinados nuestros trabajos:

¹⁶ Ibid

“El niño que se dejaba tomar por la euforia del ritmo y de la maravilla, pero que era incapaz de evaluar símbolos, metáforas y originalidad artística; Knudsen, un viejo carpintero que, como artesano, sabía evaluar los pormenores bien elaborados; el espectador que creía que no comprendía, pero danzaba sin saberlo en su asiento; el amigo que había visto todos mis espectáculos y revivía el placer de reconocer lo que lo hacía amarlos, y al mismo tiempo permanecía desconcertado al descubrir escenas desagradables; el ciego Jorge Luis Borges que disfrutaba las mínimas alusiones literarias y los espesos estratos de informaciones vocales; el sordo Beethoven que escuchaba el espectáculo a través de la vista, apreciando la sinfonía de acciones físicas; un bororo del Mato Grosso que reconocía una ceremonia por las fuerzas de la naturaleza; una persona amada y que yo quería que estuviera orgullosa de mí y de mis actores”¹⁷.

Para mí, las atracciones son interesantes si se pueden volver técnicas más allá de su objetivo ideológico. En ese sentido creo necesario avanzar en reconocer eficacia en la fisicidad, es decir, en una manera de afectar desde una fisicidad (actriz/actor) otra fisicidad (espectador/a). Es más difícil poder comprobar las atracciones evocativas o narrativas. ¿Cómo ser eficaz al lograr una emoción o un relato? Porque aquí nos alejamos de la recepción física. Es decir, queriendo apelar al intelecto y a las emociones de manera técnica sin homogeneizar, como mencionaba antes, a nuestros espectadores. Sin caer en golpes bajos. La anagnórisis, la identificación y la peripecia pueden ser una pista. Está claro el objetivo de Eisenstein en la Rusia posrevolución bolchevique de inocular ideología en sus espectadores y su necesidad de un uso inteligente de atracciones desde el montaje. Estoy seguro de que su mirada nos puede guiar para una apropiación técnica de este concepto de eficacia, descontextualizando el momento histórico. Creo que es una propuesta que ha apestado a grandes creadores la necesidad de encontrar herramientas para controlar la recepción o diferentes recepciones.

¹⁷ Barba, Eugenio, *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos, 1ª edición, Buenos Aires, 2010.

UN EJEMPLO

Me gustaría contarles cómo trabajé esta idea en el montaje de *El Experimento. Caminarás por la línea marcada*. El espacio, como ya mencioné, estaba dividido en dos. Mientras una parte del público presenciaba a una maestra (Valeria Rivas) que daba una clase de San Martín, la otra parte presenciaba a una profesora de secundaria (Daniela Moreno) dando una clase sobre Lombroso y sus teorías de las causas innatas de criminalidad. El montaje jugaba con que la descripción de un delincuente según Lombroso era igual a la descripción del máximo prócer nacional San Martín (su lugar de nacimiento, sus características físicas, etc.). Esto lograba un efecto cómico por lo inesperado y por un proceso de identificación. Podríamos decir que se producía una atracción en el plano de lo evocativo por todo lo que aprendemos y cómo aprendemos históricamente sobre San Martín. Jugábamos también con asociar al héroe con características altamente discriminatorias en parte de la sociedad argentina. Pero el efecto de atracción se producía porque la maestra (Valeria Rivas), desesperada porque su alumna (títere manipulado por Tamia Rivero/Federica Bonoldi) inventaba la letra del himno a San Martín, la mataba de un tiro. El sonido provocado por un arma verdadera con balas de salva generaba una atracción que cortaba de súbito el clima risueño, especialmente para quienes estaban viendo la otra escena, donde el alumno (títere manipulado por Gabriela Psenda) llegaba a un punto de intolerancia con su profesora que lo llevaba a insultarla. Podríamos afirmar que un sonido de disparo real en una sala para pocos espectadores es un efecto que de por sí genera un sobresalto. Al estar este recurso acompañado de una situación propicia, aunque inesperada, se provoca la atracción.



El experimento. Caminarás por la línea marcada. Creación colectiva (2010). En esta escena, Daniela Moreno, Gabriela Psenda, Federica Bonoldi y Valeria Rivas. Foto: Pablo Gordon.

Eficacia en Artaud

Para continuar, me parece necesario introducir a modo de vómitos textuales algunas citas de Antonin Artaud con subrayados míos para que sean leídas con la intencionalidad que deseo:

“Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fanticos, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo **satisfacciones violentas, de claras intenciones**”¹⁸.

“El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida **apasionada y convulsiva**, y es en este sentido de **rigor violento y condensación extrema** de elementos escénicos que debe entenderse **la crueldad** en la cual están basados”¹⁹.

“Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como **la circulación de la sangre por las arterias** o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro, y esto por un **encadenamiento eficaz**, por un **verdadero esclarecimiento de la atención**”²⁰.

Entonces, tenemos algunas palabras que pueden, a la manera de rompecabezas, ir creando qué sería para Artaud una atracción: cuando habla de que el público no debe ser *voyeur* empieza a aparecer la idea de que hay diferentes maneras de relacionarnos con nuestros espectadores, que no solo debemos preocuparnos por lo que mira. Empieza a aparecer lo que llama una relación metafísica, una percepción que va mucho más allá del simple sentarse a mirar. Este concepto, lo metafísico, es una de las banderas más entrañables

¹⁸ Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2011.

¹⁹ *Ibid*

²⁰ *Ibid*

de las visiones artaudianas. Sin poder esclarecer demasiado en sus escritos esta idea, podemos aventurarnos a hacer algunas conjeturas. Pero más adelante desarrollaré lo metafísico. También aparece, al igual que en Eisenstein, una revalorización del circo. De satisfacciones violentas y claras intenciones, dice. *Concepción de la vida apasionada y convulsiva... de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos* son imágenes que avanzan en querer definir características obligadas en el teatro de Artaud. Y son imágenes que fusionan lo técnico: rigor, condensación con adjetivos que nos confunden y por eso nos movilizan. Después aparece la necesidad de teatro, el correr del teatro como evento social burgués para encontrarle otra funcionalidad. Y aparecen dos nuevas imágenes muy sugestivas, *algo tan localizado y tan preciso... o el desarrollo caótico, en apariencia* y aparece una propuesta muy concreta de cómo hacerlo: *por un encadenamiento eficaz* (¿algo como las células de atracción eisensteinianas?) y luego la cita nos trae a la mente las palabras de Alain Badiou, *por un verdadero esclarecimiento de la atención*, y entonces comprendemos que debemos concentrarnos en la atención de los espectadores. Como proponía el montaje de *Atracciones*. Claro que la postura de Artaud está relacionada con un uso de la crueldad como elemento de atracción.

“Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, solo por la piel puede entrarnos otra vez, la metafísica en el espíritu”.

Al igual que con Eisenstein, podemos desprendernos, si no nos interesa (personalmente me interesa muchísimo el uso de la crueldad para trabajar la relación con los espectadores), de su elección personal. En ambos casos (Eisenstein y Artaud) la intención es la de conmover a los espectadores, movilizarlos. Desde este punto, podemos volver a relacionar la eficacia con algo relacionado a lo físico en la recepción.

Así como en Eisenstein destacué el uso de opuestos, en Artaud quisiera destacar la precisión. Leo en el autor de *El teatro y su doble: claras intenciones, rigor, condensación extrema, tan localizado y tan preciso, encadenamiento eficaz, esclarecimiento de la atención* y siento la necesidad de explayarme sobre lo exacto para lograr eficacia. Y para eso haré uso nuevamente de las propuestas de Calvino:

“Trataré ante todo de definir mi tema. Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas:

- 1) un diseño de la obra bien definido y bien calculado;
- 2) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; en italiano tenemos un adjetivo que no existe en inglés, «icástico», del griego εἰκαστικός;
- 3) un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación”²¹.

UN EJEMPLO

Cuando pienso en un uso eficaz de la crueldad se me viene la imagen de *El perro andaluz* de Luis Buñuel donde la nube atravesando la luna se compone junto a un ojo cortado con una navaja. Me resulta imposible no reaccionar físicamente cada vez que la veo y, repasando la definición de exactitud de Calvino, compruebo que esta escena tiene todas estas características. Sin dudas, el preciso uso de las imágenes crea ese ataque a nuestros sentidos. La conmoción está generada por un elaborado uso de la precisión, de la exactitud.

Pero volvamos a la metafísica.

Eficacia en Barba

Luego Eugenio Barba, procurando ser eficaz, se preocupa de lograr una relación cenestésica con su público al punto de diseñar sus espectáculos para que la relación proxémica entre escena y espectadores no sea mayor a diez metros, y llevando consigo sus propias gradas a las giras internacionales. Así lo describe en *Quemar la casa*:

“El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento por el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. Si la distancia es mayor, el efecto disminuye hasta desaparecer. Esta era una de las razones

²¹ Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela, 9ª edición, Madrid, 2010.

por las cuales los espectadores del Odín estaban situados a solo algunos metros de los actores.

Lo visible y lo cenestésico son indisolubles: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor/bailarín y dinamismo del espectador es definida también como ‘empatía cenestésica’²².

Y continúa ligándolo con su mirada sobre lo orgánico:

“Por orgánico entiendo las acciones que generan compromiso cenestésico en el espectador y le resultan convincentes, cualquiera sea la convención o el estilo del actor. En mi libro *La canoa de papel* he descrito los principios para desarrollar una presencia escénica orgánica del actor en una perspectiva histórica y multicultural, aunque no empleara los términos ‘dramaturgia del actor’²³.

Los “principios que retornan” de la Antropología Teatral a los que se refiere en la cita, buscan insertar en el teatro occidental –diletante histórico– recursos y principios recurrentes utilizados en formas codificadas como el Kabuki, el Kathakali, la danza balinesa, el mimo corporal (Decroux) o la danza clásica, para de esta forma encontrar leyes que puedan permitirnos manejar técnicamente la presencia escénica, planteando un entrenamiento riguroso para adquirir una segunda naturaleza que sea capaz de atraer de manera eficaz la atención de los espectadores. Si logramos incorporar los principios que retornan en la actuación occidental, lograríamos un primer nivel de eficacia. Un nivel que no apela todavía al sentido o, al menos, no de manera tan directa como las dramaturgias narrativa y evocativa.

En mi trabajo, como ya mencioné, fueron herramientas valiosas para intentar entender aspectos relacionados con la actuación. Pero con el tiempo descubrí que los mismos principios podían ser utilizados para la dirección. Por ejemplo, cuando Barba define la danza de las oposiciones, podemos empezar

²² Barba, Eugenio, *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Catálogos, 1ª edición, Buenos Aires, 2010.

²³ Ibid

a pensar en la composición. El arte está basado en el contrapunto. *Contraria sunt complementa* se puede leer en el logotipo del Nordisk Teaterlaboratorium en Dinamarca, sede del Odin Teatret, grupo dirigido por Eugenio Barba. Y en su libro *La Canoa de Papel* el propio Barba escribe:

“El cuerpo del actor revela al espectador su vida en una miríada de tensiones de fuerzas contrapuestas. Es el principio de oposición. Alrededor de este principio que retorna, usado por todos los actores, aunque a veces en forma inconsciente, algunas tradiciones han construido elaborados sistemas de composición. En la Ópera de Pekín, el sistema codificado de los movimientos del actor se rige por este principio: cada acción debe iniciarse en la dirección opuesta a la cual se dirige. Todas las formas de teatro tradicional balinés están construidas estructurando una serie de oposiciones entre *keras* y *manis*. *Keras* significa fuerte, duro, vigoroso; *manis*, delicado, suave, tierno. Los términos *manis* y *keras* pueden aplicarse a diversos movimientos, a las posiciones de las diferentes partes del cuerpo en una danza, a las diferentes secuencias de una misma danza”²⁴.

Como podemos entender, el principio de oposición no solo es válido para lograr un cuerpo presente en la escena. Es una ley de la física, de la vida.

Propongo entonces pensar la eficacia desde opuestos y toda la gama de matices intermedios. Los contrastes. El contrapunto. Si la propuesta es un espacio repleto de objetos o de intérpretes, al vaciarse logra un contraste que genera impacto. Entre un espacio lleno y uno vacío, podemos crear múltiples opciones. Si una escena es veloz, debe ralentizarse, si una escena está trabajada desde colores cálidos, debe existir alguna tonalidad fría como contrapunto. Si hay una escena cómica puede ser atravesada por la tragedia. Y aquí nace otra aclaración. Para mí, como ya mencioné, el teatro debe ser un organismo, no una máquina. La eficacia debe ser medida según la generación de vida, no de productividad. Aquí vuelve a aparecer el concebir a espectadores particulares, no una masa uniforme. La vida fluye, se modifica. Lo que está arriba, baja, lo pesado se vuelve liviano. En una máquina también, solo que está presente

²⁴ Barba, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, 1ª edición, Buenos Aires, 2005

ante nuestros ojos. Es sencillo desarmar un mecanismo. Incluso comprender su funcionamiento nos otorga una distancia. En la naturaleza los cambios son imperceptibles, no sabemos en qué momento la vida se puso patas para arriba, y ese nivel de eficacia es el que me seduce, el que me provoca. El invisible, las células de atracción que impactan a veces para esconder la mutación interior del espectáculo. Y eso es muy difícil de lograr, pero me motiva hacer el intento.

La oposición desde el sentido

Grotowski toma del crítico polaco Kudlinski el concepto de *una dialéctica de apoteosis e irrisión* y Ludwik Flaszen la describe así:

“La ceremonia teatral es una forma de provocación cuyo objetivo es atizar el subconsciente colectivo. De allí el recurso a los contrastes: presentando cosas sublimes en un modo provocativo y las cosas triviales con un tono elevado; una ‘dialéctica de apoteosis e irrisión’. De allí también el tono sacro, oscilando sobre el límite de lo serio y lo paródico: la estratagema preferida de Grotowski es introducir alusiones litúrgicas en el modo de hablar y en el gesto junto al tono blasfemo. Un juego perverso con lo sagrado, una incesante procesión de valores cotidianos y convenciones puesta en marcha alrededor de un eje llamado *la inquietud de la concepción filosófica del mundo*. Una vez que se ha eviscerado al espectador de sus conceptos habituales, queremos que advierta su relativismo y su rareza; que advierta estar condenado a nutrir ese relativismo y esa rareza”²⁵.

Opuestos que a su vez contenían opuestos, lo que nos lleva a pensarlos como un oxímoron. Y es una manera de avanzar con la idea de oposición para generar una confusión que pueda llevarnos a un nuevo lugar. Como un *Koan**. Me resulta interesante rescatar este concepto adoptado por el maestro polaco porque lleva la oposición al plano de lo evocativo. La oposición como contradicción. Sin dudas es una mirada filosófica además de técnica. Podemos

²⁵ Flaszen, Ludwik, *Grotowski & compañía. Fuentes y variaciones*. Horizontes Baldío, El Palomar, 2016.

encontrar un ejemplo en el discurso bufonesco (muy claro en *Rey Lear* de William Shakespeare) ya que utiliza la burla para exponer las problemáticas y errores de la corte, en este caso del mismo Rey Lear.

* *Kōan*: se trata de un término japonés utilizado en el budismo zen para designar una especie de problema que el maestro formula a sus discípulos para que resuelvan. En este sentido, el *koan* es una fórmula didáctica anclada en una pregunta en apariencia absurda. Estos desafíos planeados por el maestro podrían ser considerados, tras una mirada superficial, carentes de sentido.

SEGUNDA DIGRESIÓN: TEATRO MAQUINARIA – TEATRO ORGANISMO

¿Es el espectáculo máquina un ejercicio de colonialidad?

“PREFIERO LA FIDELIDAD DE LOS ESPEJOS, QUE DAN UNA RÉPLICA EXACTA DEL OBJETO”, DECÍA USTED, “A LA ENGAÑOSA FIDELIDAD DE UNA ECUACIÓN MATEMÁTICA; DEL OTRO LADO DEL SIGNO DE IGUAL HAY UNA EQUIVALENCIA, NO UNA IMAGEN”.

¿N'EST-CE PAS?

CORRECTO –RESPONDÍ– . ENVIDIO SU MEMORIA. SOLO QUE MI PUNTO DE VISTA NUNCA SE MANTIENE FIJO...TAL VEZ AHORA PUEDA DECIRLE QUE PREFIERO LA TREMENDA VARIEDAD DE LO POSIBLE DEL OTRO LADO DEL SIGNO DE IGUAL A ESA REPETICIÓN MECÁNICA DE LOS ESPEJOS.”

MARIO LEVRERO, *EL FACTOR IDENTIDAD*

Hace varios años escuché que hay dos formas de plantear un espectáculo: como maquinaria o como organismo. Estas dos variantes me llamaron la atención y en mi trabajo de dirección he buscado comprender, desde el hacer, estas diferencias. ¿Cómo organizar un espectáculo automática? ¿Cómo componer un espectáculo organismo? ¿Qué formato resonaría más en mis propuestas? Siempre me ha sugerido el poder tomar terrenos aledaños al teatro para resignificar o alimentar mis búsquedas. Las figuras retóricas me impulsaron a crear recursos puramente escénicos. Las propuestas para el próximo milenio de Calvino y los paseos narrativos de Eco también. Es importante remarcar que siempre que hacemos estos ejercicios se producen cruces, adaptaciones, injertos, y aquí radica lo más suculento. Lo que muchas veces nos alumbró o modificó maneras y saberes. Aclaro esto porque un espectáculo teatral siempre será teatro, pero me estimula pensarlo como maquinaria o como organismo.

Hace menos tiempo descubrí que hay personas que están proponiendo un pensamiento ambiental como nuevo paradigma necesario ante la realidad circundante. Como un accionar decolonial, transmoderno. Y a partir de estos escritos encontré un sentido profundo que esconden estas dos grandes posibilidades de representar o presentar teatro respectivamente.

Lo mecánico

“EN LA FILOSOFÍA MECANICISTA SE DESCRIBE AL CUERPO POR ANALOGÍA CON LA MÁQUINA, CON FRECUENCIA PONIENDO EL ÉNFASIS EN SU INERCIA.”

SILVIA FEDERICI, *CALIBÁN Y LA BRUJA. MUJERES, CUERPO Y ACUMULACIÓN ORIGINARIA*

Un espectáculo puede ser pensado, desarrollado y recepcionado con el formato de una máquina. Para ello, todo debe tener una función y un resultado esperado, y serán seguramente artilugios de extrema precisión los encargados de mantener la atención de lxs espectadores. Sin duda los aparatos han maravillado a la humanidad desde que aparecieron objetos con mecanismos internos. Existe una riquísima memoria de máquinas en diferentes culturas antiguas, siempre con el objetivo de sorprender a sus observadores. También los muñecos autómatas fueron furor en distintos momentos de la historia. En la ciudad de Humahuaca, Jujuy, la aparición a las 12 del mediodía y de la noche de un muñeco articulado de San Francisco Solano sigue siendo hasta el día de hoy uno de los puntos de interés para turistas y lugareños. Una extraña combinación de automaticidad y religión.

Aquí me surge una pregunta. ¿Qué hace que una máquina pueda ser más atractiva que la naturaleza? ¿Puede ser algo construido esa admiración hacia lo maquinal?

Silvia Federici en *Calibán y la bruja* parece ayudarnos a descifrar estas preguntas cuando describe cómo va cambiando la mirada, el estudio y la percepción del cuerpo (y de la naturaleza) al comenzar la modernidad:

“En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo solo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no solo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social (...) Lejos de renunciar al cuerpo, los teóricos mecanicistas trataban de conceptualizarlo, de tal forma que sus operaciones se hicieran inteligibles y controlables. De ahí viene el orgullo (más que conmiseración) con el que Descartes insiste en que ‘esta máquina’ (como él llama al cuerpo de manera persistente en el *Tratado del*

hombre) es solo un autómata y que no debe hacerse más duelo por su muerte que por la rotura de una herramienta”²⁶.

Y más adelante continúa:

“En este sentido, la filosofía mecanicista contribuyó a incrementar el control de la clase dominante sobre el mundo natural, lo que constituye el primer paso, y también el más importante, en el control sobre la *naturaleza* humana. Así como la naturaleza reducida a Gran Máquina, pudo ser conquistada y (según las palabras de Bacon) ‘penetrada en todos sus secretos’, de la misma manera el *cuerpo*, vaciado de sus fuerzas ocultas, pudo ser ‘atrapado en un sistema de sujeción’, donde su comportamiento pudo ser calculado, organizado, pensado técnicamente e ‘investido de relaciones de poder’ (Foucault, 1977:30)”²⁷.

Ahora situémonos a comienzos del siglo XX, donde triunfa el modelo propuesto por el fordismo y avanza la Modernidad en gran parte del mundo. En Europa tenemos a Edward Gordon Craig proponiendo la necesidad de que el actor se vuelva una supermarioneta para lograr la perfección en el teatro. Perfección posible en la música y la pintura por contar con el total control de sus notas musicales, sus colores y formas respectivamente. Podemos pensar también en el estudio de la biomecánica propuesto por el maestro ruso V. Meyerhold como una de las miradas de admiración hacia las técnicas que en su momento proponía el fordismo para el aprovechamiento al máximo de las capacidades de los operarios de las grandes industrias. Sin dudas, sus miradas no eran plenamente mecanicistas, pero algo de esa concepción se puede adivinar en sus proposiciones para el cuerpo en el teatro de su época. Para describir este momento, la Modernidad, me gustaría citar al filósofo colombiano Juan Camilo Cajigas-Rotundo. En un texto llamado *La Biocolonialidad del poder*, que es de gran utilidad para este artículo, sostiene:

“La modernidad trae consigo una particular construcción de naturaleza determinada por el auge y consolidación del

²⁶ Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Segunda Edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.

²⁷ Ibid

capitalismo como una forma específica de las relaciones sociedad-naturaleza. Esta construcción tiene sus comienzos en la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, cuando Europa se constituye en ‘centro’ de una red planetaria de saber/poder. En esta, y a partir de la Ilustración, la naturaleza se encuentra escrita en un lenguaje matemático que es válido para todo lugar y tiempo, es universal y necesario, perdiendo así cualquier atributo y valor que pueda tener en sí misma más allá de los intereses humanos; ya no hay telos –fin último– en la naturaleza, sino solamente en la acción humana (...). El humano, en esta dimensión, es sujeto de un conocimiento objetivo, se encuentra despojado de cualquier carga afectiva y tiene total control sobre su racionalidad. La realidad es reducida a lo uniforme, descolorido y simple, es objeto, algo que se contrapone al sujeto, y que puede ser observado de manera neutral por éste; lo real es una máquina, es un reloj puesto en funcionamiento por un relojero trascendental. De otro lado, siguiendo a Bacon, el conocimiento es poder, sirve para algo, tiene un fin específico. De ahí que exista una estrecha ligazón entre la ciencia y la técnica, y de manera directa, entre la ciencia y el mercado capitalista”²⁸.

Si bien este artículo del filósofo colombiano no está referido al teatro, me gustaría introducir que a partir de estas lecturas de la Modernidad podemos descubrir un componente político en la manera en que proponemos un espectáculo. Y que el formato autómatas se inscribiría en una tradición que propone al avance racional, mecanicista (industrializado en la modernidad, tecnologizado en la posmodernidad y siempre lejano a nuestra realidad latinoamericana) por sobre lo demás. En Argentina tenemos el claro ejemplo del libro *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, quien en 1845 y desde nuestro territorio aboga por la fascinación hacia lo europeo. Es decir, a esta concepción racional y objetivante de los cuerpos y de la naturaleza, completamente alejada de las relaciones que los pueblos originarios tuvieron y tienen sobre estos “conceptos”.

²⁸ Cajigas-Rotundo, Juan Camilo, *La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez*, <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf>

Pero avancemos en las características de lo maquinal. Voy a citar a María Eugenia Jordán Chelini, quien al analizar conceptos de Rodolfo Kusch escribe:

“El pensamiento de la técnica, proveniente de Europa, implica una puesta en práctica de lo que se espera, de algo que se sabe de antemano; es la ciencia que quiere agotar las preguntas dando todo por sabido y conociendo los objetos que se le ponen por adelante. Según Kusch, lo que hay detrás de ello es el miedo, que surge al pensar que todo es falso en el fondo. La técnica que agota la novedad y permite aplacar y estructurar el caos de la existencia, nos educa para prever y para que ese miedo ante lo inesperado se oculte”²⁹.

Un espectáculo puramente maquinaria procurará dejar todo claro, sin ambigüedades, e intentará dar a conocer algo muchas veces con el fin de “educar” al espectador. Ocultará ese *miedo ante lo inesperado*.

Ahora quisiera volver a citar el artículo de Juan Camilo Cajigas-Rotundo y, aunque esté analizando los devenires de la biocolonialidad, les pido que traduzcan sus palabras al propósito antes planteado:

“Los tratados imperiales sobre biodiversidad y propiedad intelectual privilegian una noción cientificista/empresarial del saber, esto es, individual, fragmentaria, compartimentalizada, cibernético-mecanicista y patriarcal. Esta formación del saber proyecta sobre la naturaleza un conjunto de campos analíticos sobre los cuales se levantan ciertos objetos de conocimiento que aparecen como entidades aisladas entre sí, desconociendo sus interrelaciones (Capra, 2003). Así, la tecnociencia biopolítica constituye la vida orgánica como una máquina cibernética. Con todo, en estos tratados no se tiene en cuenta de manera integral

²⁹ Jordán Chelini, María Eugenia, *Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el “estar” americano. Aportes para una Filosofía Afro-Indo-Americana*, <https://derechoareplica.org/index.php/filosofia/964-kusch-y-la-posibilidad-de-un-nuevo-pensar-desde-el-estar-americano-aportes-para-una-filosofia-afro-indo-americana>

el carácter colectivo de las formaciones de saber y sistemas de conocimiento propios de los pueblos no occidentales”³⁰.

En definitiva, un espectáculo maquinaria es un espectáculo para observar con admiración. Como cuando vamos al circo y esperamos y disfrutamos que todo suceda como debe suceder a una distancia prudente. Y por esto también un circo debe poseer payasos, que son los encargados de generar caos en un espacio donde todo debe ser preciso porque si no podría haber, incluso, una desgracia. Y quizás lo que mejor define un buen espectáculo circense tiene que ver con el grado de desarticulación que provoca el exceso de sus payasos. Pero si llevamos este modelo mecanicista al teatro (quitando los payasos), esta manera de espectar, ¿qué lugar nos deja? No hay participación de ningún tipo. Solo debemos observar y maravillarnos. Aprender. Saber ver. Saber escuchar. La obra se vuelve un objeto, *puede ser observado de manera neutral por este*. En el teatro, el espectáculo maquinaria le habla a nuestro intelecto, a nuestro costado racional, al que quiere tener todo controlado y conocido, que es el que se fascina con esos mecanismos de suma perfección. El grado de control y eficacia debe estar asegurado tanto desde el espectáculo como desde la recepción. Si algo falla en una máquina, se produce un desperfecto que altera la producción. Lo mismo pasaría en un espectáculo maquinaria. Nadie arriesga demasiado. Ni espectáculo, ni espectador. Repetimos entonces un pensamiento occidental mecanicista, colonial, inculcado como tantas máximas occidentales a sangre y fuego. Más actualmente, a fast food y memes.

El espectáculo organismo

“... ME QUEDO PENSANDO EN LA EVOLUCIÓN DE LAS ESPECIES
NUNCA SEREMOS TAN HERMOSOS COMO UNA MANTIS.
SI PUDIERA VOLVER DESPUÉS DE MORIR
QUISIERA VOLVER A LA MATRIZ INICIAL DE LA HUMANIDAD

³⁰ Cajigas-Rotundo, Juan Camilo, *La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez*, <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf>

LUCÍA MARIMÓN

Pero también hay espectáculos para vivenciar. Espectáculos que nos sumergen en la incertidumbre y la experiencia. Que no nos brindan la seguridad de que todo saldrá como esperamos. Convivios peligrosos. Son organismos y cuentan con aportes de nosotros como espectadores para existir. Una vez escuché decir a Eugenio Barba que en la naturaleza nada se repite de la misma manera. No hay un copo de nieve igual a otro. Las olas del mar, las flores, los insectos o las personas no pueden repetirse. Esta característica es la que más nos acerca a la idea del teatro como algo vivo e irrepitable. Pero debemos tener cuidado de no caer en la idea de lo indefinido. La naturaleza tiene su grado de perfección. Aunque todavía nazcamos con apéndice, con muelas del juicio, hay toda una serie de características de las formas vivas que dependen absolutamente de la precisión. Y el ejemplo que acabo de proponer no es casual. En un espectáculo organismo probablemente habrá cosas que sobren o que falten, porque no tiene la necesidad de que todo funcione perfecto. Porque confía en que los espectadores se vuelvan parte del acontecimiento. No como simples observadores. Como partícipes. Y aquí aparece el grado más ideológico de esta diferencia. Pensar al otro como objeto o como sujeto. Mostrarle algo conocido o hacerlo parte de una aventura, pero sin descartar completamente los mecanismos que nos puedan ayudar a dejar huecos, espacios vacíos.

Porque construir teatro desde esta mirada nos lleva a pensar en la experiencia por sobre la expectación racional. Significa que nuestros espectadores se vuelven fundamentales para completar la recepción. Está claro que esta opción no nos permite ser completamente eficaces. Por eso he utilizado fragmentos del discurso de Juan Camilo Cajigas-Rotundo, quien en otro artículo al describir el pensamiento ambiental dice:

“El pensamiento ambiental es un *pensar perfectible*, en construcción, abierto a la utopía a la vez que crítico de experiencias sociales”³¹.

³¹ Cajigas-Rotundo, Juan Camil, *Pensamiento Ecológico*, “*Pensamiento ambiental: un pensar perfectible*”, <https://www.ensayistas.org/critica/ecologia/cajigas.htm>

Y luego agrega:

“El desarrollo de la ciencia desde finales del siglo XIX hasta el XX, a partir de los descubrimientos de la física cuántica, la biología molecular, la cibernética y la ecología, entre otras disciplinas, revela la emergencia de un nuevo paradigma explicativo de lo vivo y lo no-vivo. Esta, en términos generales, es descrita como el paso del pensamiento mecanicista al pensamiento sistémico o complejo (Capra, 1998; Morin, 1998)”³².

En esta línea podríamos decir que un espectáculo maquinaria se ajustaría a un pensamiento mecanicista y un espectáculo organismo a un pensamiento sistémico o complejo. Pero sigamos con una nueva cita para comprender mejor la relación entre el llamado pensamiento ambiental y una manera particular de proponer un espectáculo teatral que estoy queriendo formular:

“Un cambio interesante de destacar en este proceso es el paso de la noción de *objeto* a la de *sistema*. Como vimos anteriormente, el objeto es una entidad sustancial, separada de otras y que secundariamente establece relaciones; la comprensión de lo que es un objeto tiene como principal referencia lo que éste es en sí mismo. Por contraste, la noción de sistema privilegia en lo ente no ya su sustancialidad, sino su relacionalidad: lo ente es primariamente un *ser-relacionado* y secundariamente, un *ser-en-sí-mismo*. De acuerdo con esto, en el pensar sistémico, lo ente es un nodo situado en el contexto de una red de relaciones dinámicas, antagónicas y complementarias: *del objeto al sistema, del ente al nodo-en-relación*. Otro aspecto relevante en este proceso es la aceptación en la comprensión de la realidad del *desorden*. La física clásica representaba una realidad donde reinaba el orden sistematizado según fórmulas matemáticas (Morin, 1998). El desorden, lo aleatorio e impredecible vienen a formar parte del paradigma emergente. En efecto, se presentan fenómenos como la impredecibilidad de la dirección que tomará el agua al abrir el grifo (Balandier, 1994), o la entropía. Según las

32 Ibid

teorías actuales de los seres vivos, su funcionamiento está relacionado con la polarización y combinación de aspectos desordenadores y ordenadores. Esta combinación constituye la *organización* posibilitadora del funcionamiento de lo vivo. Luego, lo vivo está constituido por un proceso ordenador-desordenador, ‘caósmico’ (caos-cosmos) que constituye organizaciones autogenerativas (autocreativas-automodeladoras)³³.

Podemos entender ahora por qué el tecnovivio se vuelve una experiencia demasiado ajena para muchxs artistas de teatro, por qué es mucho más difícil lograr esta situación *caósmica* y de relación con lxs espectadores. Y también por qué hay quienes solo se adaptaron a esta nueva posibilidad de crear espectáculos, continuando con una visión objetual de la obra de teatro. En este sentido considero importante preguntarnos por estas nuevas lecturas desde nuestra experiencia territorial, intentando desviarnos de una discusión binaria y haciendo una lectura abierta del paradigma que propone el pensamiento ambiental latinoamericano. ¿Es el espectáculo maquinaria un ejercicio de colonialidad? ¿Nos permite el espectáculo organismo permear realidades más cercanas a nuestro contexto? ¿Hay una mirada política en estas decisiones? ¿Habrá intersecciones posibles entre estos dos ejes? ¿Seremos capaces de crear espectáculos pájaro? ¿Espectáculos río? ¿Espectáculos lobo? ¿Espectáculos sauce? ¿Espectáculos ciborg?

33 Ibid

BELLEZAS

A lxs Argonautas, gracias por el viaje

“A ESTE RESPECTO, SE CUENTA UNA PINTOESCA ANÉCDOTA DE RIKYU QUE PONE DE MANIFIESTO HASTA QUÉ PUNTO ERA VALORADA LA LIMPIEZA POR LOS MAESTROS DE TÉ. RIKYU MIRABA A SU HIJO SHOAN QUE ACABABA DE BARRER EL ROJI EN EL JARDÍN.

–NO ESTÁ LO BASTANTE LIMPIO –LE DIJO– Y LE ORDENÓ VOLVER A EMPEZAR. AL CABO DE UNA HORA DE ARDUO TRABAJO, EL JOVEN SE VOLVIÓ HACIA SU PADRE: CREO QUE HE TERMINADO, PADRE: HE FREGADO LAS PIEDRAS TRES VECES, LAVADO LAS FAROLAS Y REGADO LOS ÁRBOLES; RESPLANDECE EL VERDOR DEL MUSGO Y LOS LÍQUENES; EN EL SUELO NO QUEDA EL MENOR RASTRO DE UNA HOJA...

–¡MUCHACHO ATOLONDRADO! –REPLICÓ EL MAESTRO– ASÍ NO SE LIMPIA EL SENDERO. Y ADENTRÁNDOSE EN EL JARDÍN, SACUDIÓ UN ÁRBOL DEL QUE COMENZARON A DESPRENDERSE HOJAS DORADAS Y PÚRPURAS, COMO RASTROS DESHILACHADOS EN EL BROCAO DEL MANTO DEL OTOÑO. LO QUE RIKYU EXIGÍA ERA ALGO MÁS QUE LIMPIEZA, EXIGÍA TAMBIÉN GUSTO Y NATURALIDAD.”

KAKUZO OKAKURA, *EL LIBRO DEL TÉ*

Llegamos al último y al más controversial de los ejes propuestos. La belleza es considerada esencial para determinados artistas y un adorno banal para otros. La subjetividad que supone el hecho artístico dificulta el caminar sobre estos terrenos sin embarrarnos lo suficiente. Porque para muchos la belleza es decoración superflua y solo busca agradar por sobre otras posibles experiencias. Pero vamos a considerar el barro como una experiencia bella, ya que no hay artista que no tome decisiones con respecto a la forma en que presentará su trabajo. Quisiera situarme entonces en una postura con respecto a lo bello. Y para eso me sirven nuevamente las palabras de Byung-Chul Han:

“Lo bello va mucho más allá de la complacencia. Las mujeres hermosas son, según Pseudo-Longinos, ‘dolores oculares’, es decir, son dolorosamente bellas. Bellezas estremecedoras y sublimes no

son ninguna contradicción. La negatividad del dolor ahonda la belleza. Aquí, lo bello es cualquier cosa menos tersura”³⁴.

Y más adelante continúa:

“La contemplación de lo bello no suscita complacencia, sino que conmociona. Al final de las fases del camino de lo bello, el iniciado vislumbra ‘súbitamente’ lo ‘prodigiosamente bello’ (*thaumaston kalon*), lo ‘divinamente bello’ (*theion kalon*). Pero el contemplativo pierde el control, es sumido en el asombro y el horror (*ekplettontai*). Un ‘delirio’ lo arrebatata”³⁵.

Es decir, la belleza como elemento esencial del acontecer, del suceso. No como el agregado formalista. No como el prestigio de las buenas maneras. De lo esperable. De lo educado. De lo perfectamente armónico.



Como quinoas de Araceli Arreche. (2013) En Escena, María Vilchez, Esteban Luna, Federica Bonoldi y Daniela Garis. Foto: Joel Navas.

³⁴ Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Lanús, 2019.

³⁵ *Ibid*

Elogio sobre las bellezas

EN DEFENSA DE LA IDENTIDAD Y DE LA BELLEZA (MECANISMOS)

A MÍ ME GUSTAN LOS CABALLOS BLANCOS,
LOS GIRASOLES.
LOS CIGARRILLOS RUBIOS Y LOS NEGROS.
EL CAFÉ MUY FUERTE.
EL MATE AMARGO.
TAMBIÉN ME GUSTAN LOS PEPINOS
-COMO LOS PREPARA NOMI-
LOS LANGOSTINOS, LAS RABAS, LOS LOCOS, LOS ERIZOS...
-EN FIN, TODOS LOS MARISCOS-LAS CANCIONES DE SERRAT,
JOSÉ LARRALDE,
SPINETTA, MANAL, CHARLY GARCÍA.
VIOLETA PARRA.
EL TANGO, PIAZZOLA. EL POLACO Y LA TANA.
ALGUNOS VERSOS DE NERUDA.
TODO VALLEJO.
LOS LIBROS DE CORTÁZAR.
LOS HOMBRES CON EL ROSTRO AINDIADO Y OTROS HOMBRES.
EL MAR.
LOS REDONDITOS DE RICOTA.
EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Y ALGO DEL TEATRO CLÁSICO.
LA VOZ DE JANIS JOPLIN.
LOS CUADROS DE DALÍ.
LAS MUJERES DE MODIGLIANNI.
EL GUERNICA DE PICASSO.
EL JARDÍN DE LAS DELICIAS, DE H. BOSCH.
BOCA JUNIORS.
EL ASADO Y LAS ENSALADAS.
LA PROVOLETTA A LA PARRILLA.
EL PIANO DE VILLEGAS.
LOS CUADROS DE MAURICIO STEM.
LA CERVEZA BIEN HELADA.
EL COLOR AMARILLO.
EL HUMOR DE EDUARDO ARCE.

LEER ARTAUD DE VEZ EN CUANDO,
Y TAMBIÉN A GARCÍA MÁRQUEZ.
LAS CARICIAS.
EL DULCE DE LECHE.
LEVANTARME EN MEDIO DE LA NOCHE
E IRME A PASEAR POR BUENOS AIRES.
LOS HOMBRES Y LAS MUJERES QUE LUCHAN
POR UN MUNDO MÁS HABITABLE.
LOS PIES CHIQUITOS DE MALENA.
ALGÚN CUENTO DE BORGES.
DOS POEMAS DE BENEDETTI Y CUATRO DE GELMAN.
LOS BESOS DE MALENA.
LA POESÍA DE SERGIO DARLIN.
LAS CANCIONES DE LA NUEVA TROVA.
DIBUJAR.
HACER EL AMOR CADA CUATRO DÍAS.
ESCRIBIR BOLUDECES..
PERO EN REALIDAD, AHORA QUE LO PIENSO,
YO ME FABRICO ESTAS LISTAS
PORQUE AQUÍ EN EL HOSPICIO
ME SON MUY NECESARIAS.
ASÍ UNO, NO SE OLVIDA
DE QUIÉN ES, AL MENOS..
Y DE PASO SE ACUERDA QUE EXISTEN COSAS LINDAS.

MARISA WAGNER³⁶

Una de las cosas que nos enseña este poema de Marisa Wagner es que no existe la belleza, sino las bellezas. Seguramente mientras leían iban coincidiendo en algunos gustos y en otros no. La idea de un canon de belleza es imposible hoy. O tal vez estúpido. En el caso del teatro, el mundo de las poéticas de autores, de directoras, de grupo, han dinamitado el concepto de que hay cosas que pueden ser bellas para la totalidad. Hoy es claro que un canon es una imposición. Y si bien estamos bombardeados permanentemente sobre lo que debemos

³⁶ Wagner, Marisa, *Los montes de la loca*, 6° edición, Buenos Aires, Ediciones Baobab, 2007.

considerar bello, al menos en el arte hemos escapado de esas falsas antinomias. O deberíamos. Pero desarrollemos más esta mirada. “*Lo que crea belleza y es ciertamente bello, es, de igual manera, verdadero*”³⁷ escribe Vincent Van Gogh en sus *Cartas a Theo*. ¿Verdadero para quién? La teoría de la relatividad y los tiempos líquidos de Bauman han desarticulado este pensamiento. Al menos desde una lectura unívoca. Estoy seguro de que esa belleza es verdadera para quien la crea y para algunas personas que la aprecian, pero sería ingenuo pensar que cuando logramos expresar artísticamente nuestra belleza seremos verdaderos para el mundo. Sí creo profundamente que nuestra obra tendrá mucha más fuerza si logramos encontrar y estimular nuestras bellezas. Por eso me gusta el título de la poesía de Wagner, ya que relaciona identidad con belleza. Y me encanta pensar que esas bellezas cambian como cambia, o debería cambiar, nuestra identidad. Ser siempre lo mismo no debe ser muy bello, ya que nos acerca a lo tradicional y esto nos puede llevar a copiarnos a perpetuidad. El maestro ruso Michael Chejov dice algo muy claro al hablar del sentimiento de belleza:

“Dentro de cada artista, a menudo profundamente escondido, hay un manantial de belleza viva y de armonía creativa. Tomar conciencia de esta belleza interior del ser supone un primer paso para el actor, que puede entonces permitir que esta belleza impregne todas sus expresiones, movimientos y caracterizaciones incluso en sus aspectos (feos). La belleza es una de las más destacadas cualidades que distinguen a todas las grandes obras de arte”³⁸.

Pero hemos aprendido, si nos extasiaron las vanguardias, de la lucha por destruir el “ideal de belleza”. Seguramente hemos asociado la belleza al gusto clásico, ortodoxo. Hemos considerado la belleza un enemigo a destruir y hemos pensado mientras más feo mejor, para joder al burgués. Pero las cosas han ido cambiando de las vanguardias hasta acá. El mundo se ha vuelto feo, y no digo que no fueran feas las guerras mundiales que rodearon al tiempo de las vanguardias. Digo que hoy los mass media hacen abuso del horror y de la fealdad. Los espacios de trabajo son desagradables, las ciudades son cocoliches arquitectónicos, los aeropuertos son todos iguales, las relaciones son vacías. La

³⁷ Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

³⁸ Chejov, Michael, *Sobre la técnica de actuación*, 3ª edición, Alba editorial, Barcelona, 2005.

funcionalidad se ha vuelto a veces el único valor de las cosas, de los espacios y de las personas. Ya a mediados del siglo XX el pintor austríaco Hundertwasser proclamaba su horror frente a esta opción de lo liso:

“En 1953 me di cuenta de que la línea recta conduce a la ruina de la humanidad. Pero la línea recta es algo cobarde trazada con una regla, sin pensamiento ni sentimiento; es una línea que no existe en la naturaleza. Y que la línea es la base podrida de nuestra civilización condenada. Incluso si hay ciertos lugares donde se reconoce que esta línea conduce rápidamente a la perdición, su curso continúa trazándose.

La línea recta es la única línea estéril, la única línea que no conviene al hombre como imagen de Dios.

La línea recta es la fruta prohibida.

La línea recta es la maldición de nuestra civilización.

Cualquier diseño realizado con la línea recta nacerá muerto. Hoy asistimos al triunfo del saber hacer racionalista y, sin embargo, al mismo tiempo, nos encontramos enfrentados al vacío. Un vacío estético, desierto de uniformidad, esterilidad criminal, pérdida del poder creativo.

Incluso la creatividad está prefabricada.

Nos hemos vuelto impotentes. Ya no somos capaces de crear. Ese es nuestro verdadero analfabetismo”³⁹.

Y para ahondar en esta manera de preocuparse por cómo hay formas preconcebidas que nos acompañan permanentemente, vuelvo a citar a Byung-Chul Han, quien más cerca en el tiempo proclama:

“Lo pulido, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual. Es en lo que coinciden las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña. ¿Por qué lo pulido nos resulta hoy hermoso? Más allá de su efecto estético, refleja un imperativo social general: encarna la actual sociedad positiva. Lo pulido e impecable no daña. Tampoco ofrece ninguna resistencia. Sonsaca

³⁹ Hundertwasser, Friedensreich, *Manifiesto de Mould en contra del racionalismo en la arquitectura*, https://www.sfu.ca/~andrewf/MOULDDINESS_MANIFESTO.htm

los ‘me gusta’. El objeto pulido anula lo que tiene de algo puesto enfrente. Toda negatividad resulta eliminada”⁴⁰.

Y aquí es donde reivindico la belleza como revolucionaria para estos tiempos y la defiendo como arma. Una belleza contracultural por supuesto. Embellecer un momento de la vida de nuestrxs espectadorxs abrumados de tersura es trasladarlos al acontecimiento imposible. Porque también nos sitúa en otra relación. No desde la superioridad de enseñarles, ni de castigarlos por ser tan brutxs que no entienden nuestra creatividad *avant garde*, ni de alivianarles con mentiras su verdadera vida. Es también posicionarse de igual a igual. Cuando un alfarero precolombino creaba una vasija, la embellecía con pinturas porque sus dibujos eran parte del objeto, no algo escindido de su funcionalidad como vasija, aunque hoy lo consideremos una expresión cultural artística de su tribu. Ticio Escobar escribe:

“Se ha discutido mucho acerca del valor estético que otorga un indígena a sus creaciones. No las considera, de hecho, obras de arte, pero es evidente que muchas de ellas apelan a la sensibilidad y están animadas por un impulso expresivo y una intención decidida de representar imaginariamente su propio mundo. La cultura indígena intensifica y puntúa de manera retórica determinados momentos de su desarrollo para crear esas configuraciones crispadas que nosotros llamamos arte. Y este extraño movimiento no solo involucra un nivel estético, que convoca la percepción formal (los sentidos), sino que moviliza un momento poético: una apertura al replanteamiento de los significados sociales (el sentido). Pero en la cultura indígena ambos niveles se confunden; la práctica artística constituye una actividad socialmente cohesionante: los objetos y el propio cuerpo se invisten de belleza para ingresar en un nivel ritual que sintetiza la experiencia colectiva”⁴¹.

Creo que el teatro puede ser uno de los pocos lugares donde vivir belleza hoy. Incluso es lo que debe traicionar nuestra necesidad de eficacia absoluta. Y no

⁴⁰ Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Herder, Lanús, 2019.

⁴¹ Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones del arte popular*, 1ªed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ariel, 2014.

hablo de una belleza condescendiente, por favor no me malinterpreten. La belleza es profunda, es compleja. No hablo de superficies brillantes, esa belleza vacía que intentan vendernos todo el tiempo. “No hay belleza sin herida” nos dice Francis Bacon. Esa es la belleza que debemos contratar. Una cáscara vacía.

Posibles ejercicios

Cuando doy talleres de dirección me gusta proponer la elaboración de un listado semejante al del poema de Marisa Wagner citado más arriba, como una manera de ahondar en la propia identidad del momento. Siempre aparecen colores, sabores, músicas, autorxs, paisajes, pero también posicionamientos ideológicos, filosofías, estéticas. Propongo también confeccionar un listado semejante con un espectáculo. Describir lo que lo define. Los gustos específicos de cada montaje. Así, podríamos contar con un detalle de características que serían propias de cada obra. Pero si comparamos diferentes listados de obras dirigidas por un mismo director o directora también podríamos encontrar semejanzas, líneas transversales que serían algo así como poéticas personales de dirección. Lo que se repite, incluso muchas veces de forma inconsciente. Temáticas, sonidos, texturas, repartos, etc.

UN EJEMPLO

En mis procesos busco que la obra y sus integrantes vayan encontrando una estética particular. Presto mucha atención a las formas, colores, recursos que van apareciendo. En el armado de *Javiera. Historias que se despliegan*, la actriz Valeria Rivas propuso trabajar con historias, abanicos y árboles. A partir de ahí comencé a elaborar un dispositivo de tres grandes abanicos que formaban un círculo ocultando un árbol. Cada narración tenía pequeñas distancias estéticas, pero la propuesta de Alejandra Cabezas (escenógrafa) había sido trabajar con telas, especialmente arpilleras. Al abrir cada abanico podíamos ver una parte del árbol que se ocultaba detrás. Cada una de esas partes tenía diferencias de colores y formas. También el diseño lumínico era diferente para cada historia /abanico/ parte de árbol. Esta organización de lo escenográfico tuvo mucho sentido en la trama del espectáculo. Y la composición final tenía momentos de mucha belleza, pero la historia general que contenía esos relatos estaba llena de fealdad (empanadas de seso), de tragedias personales, de traiciones y dolor. Esas complejidades siempre fueron parte de la concepción de belleza de la obra.



*Javiera. Historias que se despliegan, de Cristian Palacios. (2010).
En escena, Valeria Rivas. Foto: Luis Vizioli.*

“CLARO, TÚ PIENSAS QUE ESTO ES SOLO POESÍA.
CLARO, ES QUE TE ESTOY HABLANDO DE POLÍTICA.”

VAL FLORES

Creo que el entrenamiento de quienes dirigimos teatro es hermoso aunque arduo y extenso. Música, cine, literatura en todas sus ramas, artes visuales, filosofía, psicología, política y todo lo que esté a nuestro alcance. Nuestra belleza, como nuestra identidad, puede y debe crecer, ramificarse. Nuestra belleza no puede solidificarse como el “estilo” de lxs creadorxs de la modernidad. Ser fieles y traicionarnos es una manera. Así lo harán nustrxs actores y actrices, nustrxs escenógrafxs y especialmente nustrxs espectadorxs. Serán fieles y nos traicionarán. Nuestra belleza no podrá conoverles si se repite como un mecanismo. Como un canon. Como una máquina. “Lo que se estanca se pudre” decía el manifiesto del Teatro Argonautas (El teatro Argonautas fue creado en 2001 por los grupos La Rueda de los Deseos, Los Toritos y La Troupe Trueque. Funcionó del 2001 al 2002 en la Ciudad de

Mendoza y desde 2003 al 2011 en San José, un barrio de Guaymallén ubicado en la periferia de la ciudad capital).

La travesía continúa

Estos tres ejes –ideas, eficacias, bellezas– me movilizan hoy. Ojalá pronto se modifiquen. Ojalá pronto me desdiga por haber encontrado mejores agujijones para molestar mi creatividad. Por lo pronto me son de gran utilidad para ponerme en tensión frente a una propuesta escénica. Incluso al momento de escribir estos textos, aparecieron nuevas ideas sobre la maquinaria y el organismo. O los recorridos del concepto de acción en la teatrología del siglo XX. Cuando dirigimos varios espectáculos aprendemos, pero también vamos encontrando lugares cómodos. Entendemos nuestros procedimientos, aunque sea de manera intuitiva, y eso nos da cierta seguridad. Me gusta pensar que tengo una caja de herramientas. Muchas veces quiero solucionar problemas en mi casa y la mayoría de las veces no puedo. Casi siempre es por ignorancia en los procedimientos, pero también hay veces en que el problema es no tener las herramientas adecuadas. Hay situaciones que se resuelven rápidamente cuando tenemos las herramientas necesarias. Por eso es importante ampliar permanentemente nuestra caja. Agregar, refinar. Si no, terminamos resolviendo todo con un destornillador y un martillo. O peor, lo atamos todo con alambre. Quizás sea un poco enloquecedor pensar que nunca tendremos todo lo necesario, pero allí aparece la otra parte esencial: la inventiva. Pensemos en una orquesta. Si tengo tres instrumentos puedo hacer determinadas piezas musicales, pero si cuento con quince instrumentos mi inventiva y mis posibilidades crecen. Vuelvo a citar a David Lynch:

“CONCIENCIA.

A través de la meditación se capta lo ilimitado.

Que lo ilimitado es feliz.

Que no hay felicidad en lo pequeño.

UPANISHADS.

Los peces pequeños nadan en la superficie, pero los grandes se esconden mucho más abajo. Si logras expandir el contenedor en el que pescas –tu conciencia–, puedes pescar peces mayores.

Funciona así: dentro de todo ser humano hay un océano de

conciencia vibrante, pura. En la meditación trascendental, cuando ‘trasciendes’, te zambulles en ese océano de conciencia pura. Chapoteas en él. Y es la gloria. Una gloria que te hace vibrar. Experimentar la conciencia pura la estimula, la expande. Empieza a desplegarse y crecer. Si tienes la conciencia del tamaño de una pelota de golf, cuando leas un libro, lo que entiendas de él tendrá el tamaño de una pelota de golf; cuando mires por la ventana, lo que captés será como una pelota de golf; cuando te despiertes por la mañana, tendrás una vigilia como una pelota de golf; y a lo largo del día, una felicidad interior del tamaño de una pelota de golf. Pero si logras expandir la conciencia, hacerla crecer, al leer el libro, lo entenderás más; al mirar por la ventana, verás más; al despertarte, tu vigilia será mayor; así como tu felicidad interior a lo largo del día. Podrás pescar ideas a un nivel más profundo. Y la creatividad fluirá. Y la vida se parecerá más a un juego fantástico”⁴².

Cada obra me enseña nuevas posibilidades. Está claro que repito modalidades, pero si no hay búsqueda en un proceso de ensayos me aburro. Si no hay riesgo no hay creatividad. El tener muchas herramientas o muchos instrumentos me debe permitir arriesgar más porque se multiplican los recursos. Creo sumamente necesario también que nos replanteemos todo. Jacques Copeau decía “Hay que rehacerlo todo”. Aquí me parece fundamental el aporte que trae el feminismo y la mirada decolonial. Poder combatir los fundamentos más encastrados en nuestras venas teatrales. Ampliar los límites. Reconocer nuestro territorio.

⁴² Lynch, David, *Atrapa el pez dorado*, Sudamericana, Buenos Aires, 2014.

Bibliografía

- Appia, Adolphe, *La música y la puesta en escena. La obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España, 2000.
- Argüello Pitt, Cipriano, *Dramaturgia de la dirección de escena*, México D.F., Paso de gato, 2016.
- Arrojo, Víctor, *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Inteatro, 2014.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2011.
- Badillo, César, *El actor y sus otros. Viajes gésticos hacia un rostro*, Bogotá, La Taquilla Ediciones, 1994.
- Badiou, Alain, *Elogio del teatro. Diálogo con Nicolás Truong*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Nueva visión, 2014.
- Badiou, Alain, *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*, 1° edición, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Bardet, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Cactus, 2012.
- Barba, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, 1° edición, Buenos Aires, Catálogos, 2005.
- Barba, Eugenio, *Quemar la casa. Orígenes de un director*. 1° edición, Buenos Aires, Catálogos, 2010.
- Barba, Eugenio, *Más allá de las islas flotantes*, México D.F., Escenología, 1986.
- Bauman, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, 1° edición, 9° reimpresión, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Bogart, Anne, *La preparación del director*, 1° edición, Barcelona, Alba Editorial, 2008.
- Bogart, Anne, *¡Bienvenidos a My Party!*, <http://siti.org/welcome-to-my-party>
- Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, 7° edición, Barcelona, Península, 2000.
- Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Lanús, Herder, 2019.
- Cajigas - Rotundo, Juan Camilo, *La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez*, <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/libreria/227.pdf>
- Cajigas - Rotundo, Juan Camil, *Pensamiento Ecológico, "Pensamiento ambiental: un*

- pensar perfectible*”, <https://www.ensayistas.org/critica/ecologia/cajigas.htm>
- Calvino, Ítalo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 9° edición, Madrid, Siruela, 2010.
- Carreri, Roberta, *Rastros. Training e historia de una actriz del Odin Teatret*, 2° edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Eternos pasajeros, 2017.
- Chejov, Michael, *Sobre la técnica de actuación*, 3° edición, Barcelona, Alba editorial, 2005.
- Eco, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca S. A., 1983.
- Eco, Umberto, *La historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2018.
- Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997.
- Eisenstein, Sergei M., “El montaje de atracciones” en *El Sentido del cine* (1923), Madrid, Edit. Siglo XXI, 1999.
- Escobar, Ticio, *Aura latente*, 1° ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2021.
- Escobar, Ticio, *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones del arte popular*, 1°ed. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Ariel, 2014.
- Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, 2° ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta Limón, 2015.
- Flaszen, Ludwik, *Grotowski & compañía. Fuentes y variaciones*, El Palomar, Horizontes Baldío, 2016.
- Flores, Valeria, *Una lengua cocida de relámpagos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Hekht, 2019.
- Gombrich, E.H., *La historia del arte*, 2° edición, Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- Grotowski, Jerzy, “El director como espectador de profesión”, revista *Máscara* N° 11-12, Año 3, México D.F., Escenología A.C., 1993.
- Guattari, Felix y Rolnik, Suely, *Micropolítica, Cartografías del deseo*, 2°ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Tinta limón, 2013.
- Hundertwasser, Friedensreich, *Manifiesto de Mould en contra del racionalismo en la arquitectura*, https://www.sfu.ca/~andrewf/MOULDDINESS_MANIFESTO.htm
- Jordán Chelini, María Eugenia, *Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el “estar” americano. Aportes para una Filosofía Afro-Indo-Americana*, <https://derechoareplica.org/index.php/filosofia/964-kusch-y-la-posibilidad-de-un-nuevo-pensar-desde-el-estar-americano-aportes-para-una-filosofia-afro-indo-americana>
- Hurtado, María de la Luz, *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra. Memoria y aprendizajes de vida y de teatro*, Santiago de Chile, Ocho Libros Ediciones, 2015.

- Kantos, Tadeusz, *El teatro de la muerte*, 4° edición, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2004.
- Lynch, David, *Atrapa el pez dorado*, Buenos Aires, Sudamericana, 2014.
- Meyerhold, *El actor sobre la escena: Diccionario de práctica teatral*, Edición, introducción y notas: Edgar Ceballos, México D. F., Grupo Editorial Gaceta S. A., 1994.
- Meyerhold, *Textos teóricos, volumen 2*, Madrid, Alberto Corazón editor, 1972.
- Mnouchkine, Ariane, *El arte del presente: conversaciones con Fabienne Pascaud*, 1° ed., Buenos Aires, Atuel; Montevideo, Trilce, 2007.
- Moussinac, León, *Tratado de puesta en escena*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- Oliveiras, Elena, *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*, 1° ed., Buenos Aires, Emecé editores, 2007.
- Ranciere, Jacques, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre emancipación intelectual*, Edhasa, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El Zorzal, 2018.
- Richards, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona, Alba Editorial, 2005.
- Rosencranz, Karl, *Estética de lo feo*, traducción y edición de Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero, 1992.
- Schechner, Richard, *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, 3° edición, Buenos Aires, De bolsillo, 2008.
- Stanislavski, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires, Quetzal, 1979.
- Valenzuela, José Luis, *De Barba a Stanislavski. Apuntes para un entrenamiento del actor*, Vol. 1, San Luis, Universidad Nacional de San Luis, 1993.
- Valenzuela, José Luis, *La Actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*, 1° ed., Neuquén, EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2011,
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Varios, *Teatros y Política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- Varios, *La Rueda de los Deseos*, Teatro inquieto, Mendoza, La Rueda de los Deseos, 2010.
- Varley, Julia, *Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*, La Habana, Ediciones Alarcos, 2007.
- Veinstein, André, *La puesta en escena*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962.
- Wagner, Marisa, *Los montes de la loca*, 6° edición, Buenos Aires, Ediciones Baobab, 2007.

Zeami, *Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*, Madrid, Editorial Trotta, 1999.

MANIFIESTO LADIES (anexo)

Dentro de las actividades que propuse al INT para sobrellevar la Beca, realicé un Laboratorio de Dirección Escénica de manera virtual, que contó con participantes de Suecia, España, Perú, Colombia, Brasil, Chile y diferentes ciudades de la Argentina. Fue un acompañamiento durante la escritura de este texto que me llenó de preguntas. Pudimos debatir miradas. Acordar y no acordar. Probar ejercicios, compartir lecturas. Profundizar conceptos y ejercitar el oficio. El acompañamiento de José Luis Valenzuela fue fundamental porque en cada sesión ampliaba los márgenes de discusión. Iluminaba la habitación del pensamiento y el hacer desde una periferia exquisita. Antes de este Laboratorio pensaba reflexionar sobre los ejes idea, eficacia y belleza en singular. Una idea, una eficacia, una belleza. Luego de atravesar este proceso encontré mejor definición en la pluralidad de cada eje. Descubrí en estas discusiones que pensar en ideas, eficacias y bellezas permitía incluir mayores posibilidades.

Uno de los ejercicios terminó configurando un Manifiesto LADIES (Laboratorio de Dirección Escénica). Partiendo de un texto de Andrés Pérez creamos colectivamente nuestros deseos teatrales. Aquí lo comparto a modo de epílogo y de agradecimiento a quienes participaron con sus ambiciones teatrales (Gabriela Céspedes, Fernanda Archanco, Mariana Vidal, Mariana Calvera, Osjar Navarro, Silvia Barbagelata, Tamia Rivero, Fabián Castellani, Pablo Navarrete).

MANIFIESTO LADIES

LABORATORIO DE DIRECCIÓN ESCÉNICA

Quiero seguir haciendo teatro
Un teatro inquieto y vivo
Teatro que vibre en nuestras pieles
Ser poesía en el teatro y que sea poesía para otros cuerpos
Que no enmudezca ninguna denuncia y que movilice las fibras más internas de
quien presencie ese instante eterno
Un teatro universal que pueda ser llevado a cuestras, que sea andariego y jamás
se detenga
Me gusta, deseo, quiero, intento...
Teatro que deje sin aliento a quien lo viva
Teatro que transmute las células
Teatro fiel
Teatro de intersecciones
Teatro que revele e ilumine los más recónditos lugares del alma
Teatro que raye con lo imposible
Un teatro de cuerpos vivos, presentes
De miradas abiertas
Que se pregunte
Que despierte los sentidos
Un teatro en el que no sobren textos ni ideas
Que nos provoque
Nos vincule con el deseo
Nos transporte, nos sorprenda, nos inspire
Un teatro que nos haga ver algo nuevo o nos descubra otra mirada
Que tenga una cuota de absurdo, de humor sutil
Y una poética propia
Que sea auténtico
Que se plantee el “menos es más”
Un teatro hecho de manera colectiva, con escucha, con aporte de las diferencias
y suma de las potencialidades
Que mute, que sea flexible, que no se instale, que experimente
Que necesite del público, que lo incluya
Que motive las ganas de hacer teatro

Que nos mueva, nos sacuda, nos interpele, nos modifique
Un teatro que nos conecte y propicie el dejarnos ver
Que sea un ritual, una fiesta
Y en el que siempre prevalezca el juego, el disfrute
Y la libertad.
Quiero y concibo
Un teatro donde se cuenten historias que nos atraviesen, que se nos metan por los poros, independientemente de nuestro intelecto.
Un teatro con flores, comida, cuerpos, transpiración y miradas. Un teatro sensible.
Un teatro que pregunte, en lugar de dar respuestas prefabricadas.
Un teatro que me divierta y emocione. Un teatro que nazca del deseo.
Un teatro que también divierta y emocione a les demás. Que remueva sus deseos.
Un teatro grupal, donde no haya autoridades rígidas y nadie tenga la razón a priori.
Un teatro que lleve tiempo, que se cocine a fuego lento. Un teatro que detenga el ritmo cotidiano por un ratito.
Deseo un teatro alcanzable, para les espectadores y para mí. Como un diálogo pactado desde la comprensión y el lenguaje descifrable.
Un teatro ancho donde mentir de verdad.
Un teatro impuro y elástico.
Un teatro que no deleve los esqueletos de las pretensiones y que se aleje de los rellenos intelectuales.
Un teatro sacrificable.
Un teatro incierto.
Un teatro con errores pero con humanidad.
Un teatro que no le diga al otro cómo debe ser visto.
Un teatro juego.
Un teatro fuego.
Teatro,
cuerpos arrojados a la arena,
tensión entre lo visible y lo invisible, develamos lo que no se ve, lo tomamos, lo modelamos y le ponemos palabras.
Se hace desde lo colectivo, siempre la aventura de ir descubriendo, desde la ternura, lo que resuena en el alma, es estar vivos.
Cuando no lo tenés, te morís de hambre... ¿qué queda después de la devastación?

Vamos descubriendo la nueva manera de transitarlo. El deseo como motor de acción.

En una cita de amor, siempre te ponés lo mejor que tenés. Espacio de amorosidad.

Deseo un teatro de la experiencia,

esos en los que sentís que algo pasó,

y salís diferente de como entraste,

porque te tocó en un costado íntimo, hasta indescifrable

Termina la función y no podés salir hablando como loro,

hay vacío, espacio, preguntas...

estás en otro tiempo,

¡te devolvieron el tiempo! y te sentís ahí,

a solas con algo que te pertenece y no te pertenece,

la belleza, las ideas, el arte, el humor, el talento, lo insondable

Ese teatro ataca lo real y se hace preguntas

sentís que es teatro inquieto,

que busca y busca y luego de un tiempo te lo brinda así,

como teatro, como una ofrenda o un milagro.

Busco un teatro del acontecer; del suceso como antídoto del consumo.

Un teatro que pueda ser ritual, fiesta y carrusel.

Que tenga la levedad de Calvino y la crueldad de Artaud.

Que fascine y vaya más allá.

Un viaje por un océano sin costas a la vista.

Un teatro del disfrute, del compartir, lejos de la culpa judeocristiana, lejos de la superioridad intelectual.

Un teatro de tribu, necesario y bello.

Considero el teatro como un hecho, hoy en día, revolucionario, en donde

un grupo de personas acuerdan y se congregan en un espacio común para

conectarse con sus emociones, para viajar en el tiempo mediante la movilización

de la memoria individual y colectiva; la activación de los sueños y deseos en un

instante vivo.

Creo en un teatro arte consciente que, mediante la belleza, desde su génesis

creativa, realiza una síntesis del tiempo y el espacio.

Creo en un teatro al alcance de todas las diversidades humanas

Creo en un teatro vinculado a la comunidad

Veo el teatro como un juego con belleza que posee un interruptor colectivo

llamado "sí mágico" que crea una ventana compartida entre ejecutores y

espectadores, que permite un viaje en un lugar común acordado por ambas partes.

ÍNDICE

- 7 **Prólogo**
- 7 **La importancia del otro en el acontecimiento**
- 12 **Trilogías**
- 13 **¿Por qué ahondar en los ejes Ideas, Eficacias y Bellezas?**
- 17 **Ideas**
 - 17 En el principio era el logos
- 20 **¡A remar!**
 - 21 Algunos ejemplos
 - 29 Posibles ejercicios
- 33 **Primera digresión: apuntes sobre dirección actoral**
 - 34 Lo orgánico
 - 35 Acción
 - 37 Creatividad
- 39 **Eficacias**
 - 39 ¿Qué te pasó hoy?
 - 40 Eficacia en Eisenstein
 - 44 Un ejemplo
 - 45 Eficacia en Artaud

- 47 Un ejemplo
- 47 Eficacia en Barba
- 50 La oposición desde el sentido

- 52 Segunda digresión: teatro
maquinaria - teatro organismo**
- 52 ¿Es el espectáculo máquina un
ejercicio de colonialidad?
- 53 Lo mecánico
- 57 El espectáculo organismo

- 61 Bellezas**
- 61 A lxs Argonautas, gracias por el viaje
- 63 Elogio sobre las bellezas
- 68 Posibles ejercicios
- 68 Un ejemplo
- 70 La travesía continúa

- 72 Bibliografía**

- 76 Manifiesto Ladies (anexo)**

- 77 Manifiesto Ladies. Laboratorio
de dirección escénica**

EDICIONES INTEATRO

Las ediciones pueden descargarse en formato PDF en el sitio del Instituto Nacional del Teatro (disponibilidad sujeta a la autorización de los autores).

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas

De Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro (Tomos I, II y III)

Obras completas de Alberto Adellach.

Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens

Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor

De Norman Briski

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda

Incluye textos de Hernán Costa, Mariano

Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,

José Montero, Ariel Barchilón, Matías

Feldman y Fernanda García Lao.

Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun

Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres

De Rafael Curci

Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes

De Patricia Zangaro

Disponible en la web

Antología teatral para niños y adolescentes

Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés

Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María

Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,

Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

Prólogo: Juan Garff

Becas de creación

Incluye textos de Mauricio Kartun,

Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores

teatrales argentinos

1950-2000 (Tomo I y II)

De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial

De Carlos María Alsina

Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente

De Aristides Vargas

Prólogo: Elena Frances Herrero

Disponible en la web

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura

De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Disponible en la web

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Disponible en la web

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

Disponible en la web

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

Disponible en la web

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Disponible en la web

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharsu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

Disponible en la web

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz

Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramáticas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fracapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Disponible en la web

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

Disponible en la web

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y

Severo Callaci

Disponible en la web

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Disponible en la web

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Disponible en la web

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina,

Guadalupe Valenzuela

Disponible en la web

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Disponible en la web

Quería tamarla con algo

De Jorge Accame

Disponible en la web

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Moreira Delivery

De Pablo Felitti

Disponible en la web

Del nombre de los sentimientos

De Alberto Moreno

Disponible en la web

Yo estuve ahí. Textos dramáticos

De Luis cano

Disponible en la web

La lechera

De Carlos Correa

Disponible en la web

Todo tendría sentido si no existiera la muerte

De Mariano Tenconi Blanco

Disponible en la web

Seis comedias serias

De Rafael Bruza

Disponible en la web

Yo, Encarnación Ezcurra

Monólogo en ocho momentos

De Cristina Escofet

Disponible en la web

Se necesita un cadáver

Guillermo Montilla Santillán

Disponible en la web

**Oveja perdida ven sobre mis hombros
que hoy no sólo tu pastor soy sino tu
pasto también**

Braian Kobla

Disponible en la web

Trópico del Plata

Rubén Sabbadini

Disponible en la web

Puesta en memoria. Siete monólogos

Manuel Maccarini

Disponible en la web

**La guerra de Malvinas en el teatro
argentino**

Incluye textos de Esteban Buch, Horacio del Prado, Alberto Drago, Mónica Greco y José Luis de las Heras, Sebastián Kirszner, Duilio Lanzoni, Rafael Monti, Daniel Sasovsky.

Compilación y Prólogo: Ricardo Dubatti

Disponible en la web

**Dramaturgia Bonaerense
de Postdictadura.**

30 años. Una antología crítica.

Coordinadora: Julia Lavatelli

Incluye textos de Roberto Uriona y

Miriam González, Mariano Moro, Luis

Sáez, Cristian Palacios, Roxana Aramburú,

Guillermo Yanicola, Ariel Farace, Omar Aita,

Beatriz Catani, Marcelo Marán.

Ensayos críticos de Patricia Devesa,

Mariana Cardey, Gabriel Fernández Chapo,

Julia Lavatelli, Andrés Carrera,

Sebastián Huber, Agustina Gómez Hoffmann,

Silvio Torres, Martiano Roa, Luz García,

Daniela Ferrari, Mary Boggio.

Prólogo: Oscar Rekovsky

Introducción: Julia Lavatelli

Disponible en la web

**Idénticos. Micromonólogos
de teatroxlaidentidad**

Incluye textos de Rolando Pérez, Nelson

Mallach, Fabián Díaz, Mariano Saba, Verónica

Mato, Patricio Abadi, Flor Berthold, Sandra

Massera, Gabriel Graves, Susana Torres

Molina, Vanina Szlatyner, Valeria Medina,

Lucas Lagré, Leandro Airaldo, Juan Francisco

Dazzo, Pablo Iglesias, Macarena Trigo, Andrea

Garrote, Jimena Aguilar, Carol Inturias, Juan

Carrasco, Erica Carrizo, Lucía Laragione,

Gabriel Cosoy, Alejandro Lifschitz, Rocío

Villegas, Roxana Aramburú, Pablo Dos Reis,

Ezequiel Varela, Facundo Zilberberg, Analía

Sánchez, Nicolás Pota, Carolina Barbosa y

Julieta Magán, Emiliano Matía, Jorge Diez,

Alejandro Turner, Mariana Cumbi Bustinza,

Santiago Varela, Javier Pomposiello, Silvina

Melone, Anabela Valencia, Daniel de Pace.

Prólogo: Estela de Carlotto, Raquel Albeniz,

Luis Rivera López, Mauricio Kartun.

Disponible en la web

Teatro para hacer con dos centavos.

20 obras nuevas

Carlos Alsina

Prólogo: Carlos Alsina

Disponible en la web

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos

Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez

De José Luis Valenzuela

Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1

Antóloga: Gabriela Lerga

Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo

Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2

Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampetro

Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1

Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampetro

Colaboración: Sara Torres

Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2

Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky

Segunda edición corregida y actualizada

Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana

Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)

Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

La Luz en el teatro.

Manual de iluminación

De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1.

Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos

De Gustavo Schraier

Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas

De María Rosa Finchelman

Prólogo: Mabel Brizuela

Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino

De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante.

De quién/para quién/qué/cómo

De Federico Irazábal

Disponible en la web

Las múltiples caras del actor

De Cristina Moreira

Palabras de bienvenida: Ricardo Monti

Presentación: Alejandro Cruz

Testimonio: Claudio Gallardou

Disponible en la web

Técnica vocal del actor

De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos

De Luis Sampredo

El teatro, el cuerpo y el ritual

De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino

De Cecilia Hopkins

Disponible en la web

La risa de las piedras

De José Luis Valenzuela

Prólogo: Guillermo Heras

Disponible en la web

Dramaturgos argentinos en el exterior

Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Aristides Vargas, Bárbara Visnevetzky.

Compilación: Ana Seoane

Disponible en la web

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)

De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

Disponible en la web

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)

De Perla Zayas de Lima

Disponible en la web

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret

De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea

De Ruth Mehl

Prólogo: Susana Freire

Disponible en la web

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas

De José Tcherkaski

Disponible en la web

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)

De Alberto Ure

Compilación: Cristina Banegas

Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Disponible en la web

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad

De Edith Scher

Prólogo: Ricardo Talento

Disponible en la web

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor

De Gabriela Pérez Cuba

Disponible en la web

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad

De Alain Satgé

Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.

Escritos sobre escenografía

Compilación: Cora Roca

Disponible en la web

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales

De Jorge Holovatuck A.

Prólogo: Raúl Serrano

Disponible en la web

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa

De Julieta Infantino

Disponible en la web

La comedia dell'arte, un teatro de artesanos.

Guiños y guiones para el actor

De Cristina Moreira

Disponible en la web

El director teatral ¿es o se hace?

Procedimientos para la puesta en escena

De Víctor Arrojo

Disponible en la web

Teatro de objetos.

Manual dramático

De Ana Alvarado

Disponible en la web

Técnicas de clown.

Una propuesta emancipadora

De Cristina Moreira

Disponible en la web

Concurso de ensayos sobre teatro.

Celcit - 40 años

Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernández Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

Disponible en la web

La música en el teatro y otros temas

De Carmen Baliero

Disponible en la web

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos

De Alejandro Robino

Momentos del teatro argentino

De Jorge Ricci

Disponible en la web

Exorcizar la historia.

El teatro argentino bajo la dictadura

De Jean Graham-Jones

Leer a Brecht

De Hans-Thies Lehmann

Estudios de Teatro Argentino, Europeo y Comparado

Jorge Dubatti

Palabras Preliminares: Jorge Dubatti

Disponible en la web

Gombrowicz en escena

Cecilia Hopkins

Disponible en la web

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!

De Pedro Asquini

Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima

De Sarah Bianchi

Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico

De Cora Roca

Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos

De Luis Alberto Sánchez Vera

Disponible en la web

Memorias de un titiritero latinoamericano

De Eduardo Di Mauro

Disponible en la web

Gracias corazones amigos.

La deslumbrante vida de

Juan Carlos Chiappe

De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García

De Juan Carlos Malcum

Prólogo: Carlos Pacheco

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 1: el juego teatral en la educación

De Juan Tríbulo

Prólogo: Carlos Catalano

Disponible en la web

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores

De Juan Tríbulo

Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas

De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán

Santillán

Disponible en la web

Escrito en el aire

De Oscar Araiz

Prólogo: Laura Falcoff

Laudatio del Maestro Oscar Araiz: Beatriz

Lábatte

Disponible en la web

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo

I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes

De Marcelo Daniel Fernández

Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología

Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz

Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata

De Luis Ordaz

Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)

De Gonzalo Demarías

Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010

De Beatriz Seibel

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos I y II

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

Un teatro de obreros para obreros. Jugarse la vida en escena

De Carlos Fos

Prólogo: Lorena Verzero

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo I (1800- 1814)

Sainetes urbanos y gauchescos

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Presentación: Raúl Brambilla

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo II (1814-1824)

Obras de la Independencia

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo III (1839-1842)

Obras de la Confederación y emigrados

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IV (1860-1877)

Obras de la Organización Nacional

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo IX (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo V (1885-1899)

Obras de la Nación Moderna

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo X (1911-1920)

Obras del Siglo XX -2da. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VI (1902-1908)

Obras del Siglo XX -1ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XI (1913-1916)

Obras del Siglo XX -2da. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo XII (1922-1929)

Obras del Siglo XX -3ra. década- I

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.

Tomo VIII (1902-1910)

Obras del Siglo XX -1ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad

Tomo XIII (1921-1927).

Obras del Siglo XX -3ra. década- II

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XIV (1921-1930).

Obras del Siglo XX -3ra. década- III

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XV (1921-1930)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Antología de obras del teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad Tomo XVI (1931-1840)

Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Disponible en la web

Iberescena 10 años. Fondo de ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas 2007-2017

Compilador: Carlos Pacheco

Prólogos de Marielos Fonseca Pacheco y Marcelo Allasino.

Disponible en la web

Apuntes sobre la historia del teatro occidental-Tomos III y IV

De Roberto Perinelli

Disponible en la web

La comunidad desconocida.

Dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)

Andrés Gallina

Prólogo: Silvina Jensen

Disponible en la web

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves

Obras ganadoras del 4º Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Disponible en la web

Siete autores (la nueva generación)

Obras ganadoras del 5º Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Governori

Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6

Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7

Obras ganadoras del 7° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvana López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Disponible en la web

Teatro/9

Obras ganadoras del 9° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaña

Disponible en la web

Teatro/10

Obras ganadoras del 10° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapoport

Disponible en la web

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario

Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia-2010

Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Disponible en la web

Teatro/11

Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil

Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Disponible en la web

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales.

Alfredo de la Guardia-2011

Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Disponible en la web

Teatro/12

Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Disponible en la web

Teatro/13

Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Disponible en la web

Teatro/14

Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro -30 años de Malvinas-

Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15

Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Disponible en la web

Teatro/16

Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-

Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Disponible en la web

Teatro/17

Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Disponible en la web

Teatro/18

Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Disponible en la web

Teatro/19

Obras ganadoras del 19° Concurso Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Franco Calluso, Juan Ignacio Fernández, Candelaria Sabagh, Marcelo Pitrola, Mateo de Urquiza, Mercedes Álvarez/Alejandro Farías

Teatro/20

Obras ganadoras del 20° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Fabián Díaz, María Marull,
Julio Molina, Alfredo Staffolani, Pablo Di
Felice, Susana Torres Molina

Teatro/21

Obras ganadoras del 21° Concurso

Nacional de Obras de Teatro

Incluye textos de Luis Miguel Arenillas,
Roberto de Bianchetti, Nancy Lago,
Guillermo Baldo, Silvina Andrea Forquera/
Javier Santanera, Rigoberto Horacio Vera

20 años de teatro social en la

Argentina

Incluye textos de María Guillermina
Bevacqua, Gerardo Larreta y Valeria Andrea
Sánchez Martín, Cristian Palacios, Alan
Robinson, Camila Mercado, Elina Martinelli,
Lorena Noemí Calandi, Carina Noemberg

Disponible en la web

SEMBRAR ACONTECERES. IDEAS. EFICACIAS. BELLEZAS.

Apuntes sobre dirección escénica

Julio 2022 - Primera edición: 2500 ejemplares



Sembrar aconteceres es un territorio lleno de variaciones vitales, en que cada espacio tiempo de creación en caminos de grupalidades y colectivos. Fabián Castellanni realiza formulaciones en torno a su práctica como director teatral dando transparencia a las preguntas, complejidades de la tarea de dirección y sus caminos, vinculadas estas a reflexiones de un saber hacer para dejarse atravesar por los mismos acontecimientos. La escritura despliega una multiplicidad para constituirse en experiencia de creación para poder ser narrada. Abre caminos, explora límites y reflexiona. Invita a ser trashumantes en los territorios de los acontecimientos. Poder entrar con carne y hueso a los procesos de creación con sus singularidades intensamente vitales.

Valeria Rivas